

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva en la  
novela contemporánea: Bernardo Carvalho, Eduardo  
Lago y Mario Bellatín**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Daniel Arrieta Domínguez**

Director

Antonio Garrido Domínguez

**Madrid, 2015**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS**



**INTERTEXTUALIDAD, DIALOGISMO Y POÉTICA**

**COGNITIVA EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA:**

**BERNARDO CARVALHO, EDUARDO LAGO**

**Y MARIO BELLATÍN**

**DANIEL ARRIETA DOMÍNGUEZ**

**TESIS DE DOCTORADO DIRIGIDA POR EL PROFESOR DOCTOR**

**ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**PHD. PROGRAM IN LITERARY STUDIES**



**INTERTEXTUALITY, DIALOGISM AND COGNITIVE**

**POETICS IN THE CONTEMPORARY NOVEL:**

**BERNARDO CARVALHO, EDUARDO LAGO**

**AND MARIO BELLATÍN**

**DANIEL ARRIETA DOMÍNGUEZ**

**PHD DISSERTATION ADVISED BY PROFESSOR**

**ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ**



*A mis padres*



## ÍNDICE

### Página

SUMMARY (English).....	11
I. INTRODUCCIÓN.....	15
1. DEL PROCESO Y AGRADECIMIENTOS.....	17
2. HIPÓTESIS DE PARTIDA Y OBJETIVOS.....	20
3. METODOLOGÍA Y ORGANIZACIÓN.....	23
4. AUTORES, CAMPOS LITERARIOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	27
4.1. Bernardo Carvalho.....	27
4.2. Eduardo Lago.....	37
4.3. Mario Bellatín.....	44
II. MODELO TEÓRICO.....	49
1. EL DIALOGISMO BAJTINIANO COMO PRECURSOR DEL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD.....	51
2. DE LAS INFLUENCIAS Y REPERTORIOS LITERARIOS A LA TRANSTEXTUALIDAD.....	58
3. POÉTICA COGNITIVA, GÉNEROS LITERARIOS E INTERTEXTUALIDAD.....	69



III.	<i>O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO: DIÁLOGOS INTERTEXTUALES</i>	
	ENTRE ANTÍPODAS GEOGRÁFICAS Y CULTURALES.....	85
1.	UNA LECTURA BAJTINIANA.....	89
1.1.	Dialogismo, plurilingüismo y bivocalidad.....	89
1.2.	El cronotopo <i>nikkei</i> .....	101
1.3.	El doble: de la carnavalización de Bajtín a los mundos ficciones de Doležel.....	108
2.	EL HIPERTEXTO BRASILEÑO DE TANIZAKI JUNICHIRO.....	118
2.1.	El palimpsesto genettiano.....	118
2.2.	Temas y motivos como diálogo intertextual.....	138
IV.	<i>SIEMPRE SUPE QUE VOLVERÍA A VERTE, AURORA LEE:</i>	
	ESQUEMAS COGNITIVOS, INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD.....	147
1.	RUPTURA DE ESQUEMAS COGNITIVOS Y TRANSGRESIÓN DE GÉNEROS EN DOS NOVELAS HÍBRIDAS: <i>PALE FIRE</i> Y <i>AURORA LEE</i> .....	151
2.	UNA LECTURA TRANSTEXTUAL DE NABOKOV.....	172
2.1.	<i>The original of Laura</i> , intermedialidad y corporeización del texto.....	172
2.2.	<i>Aurora Lee</i> , resolviendo el puzzle nabokoviano.....	186
3.	EL DOBLE Y LA POÉTICA COGNITIVA.....	198

V.	EL MUNDO FICCIONAL <i>JAPONÉS</i> DE MARIO BELLATÍN.....	207
1.	<i>EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI</i> : RELACIONES JAPÓN-OCCIDENTE A TRAVÉS DE LA INTERTEXTUALIDAD.....	211
2.	<i>NAGAOKA SHIKI</i> : UNA NARIZ DE FICCIÓN.....	232
2.1.	Metáfora cognitiva y narración.....	232
2.2.	Intertextualidad e intermedialidad .....	244
VI.	CONCLUSIONES.....	269
	CONCLUSION (English).....	279
	ANEXO 1: CINCO HIPERTEXTOS FÍLMICOS DE <i>MANJI</i> , DE TANIZAKI JUNICHIRO.....	289
	ANEXO 2: CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL JAPONÉS.....	319
VII.	BIBLIOGRAFÍA.....	335



## SUMMARY (English)

### INTERTEXTUALITY, DIALOGISM, AND COGNITIVE POETICS IN THE CONTEMPORARY NOVEL:

BERNARDO CARVALHO, EDUARDO LAGO, AND MARIO BELLATÍN

This dissertation examines the use of intertextuality in four novels by three contemporary authors: Brazilian Bernardo Carvalho, Spanish Eduardo Lago and Mexican-Peruvian Mario Bellatín. We analyze the construction of their stories, specifically the transformation of their hypotexts, the use of *figures in loan*, and the ideological dialogue that is maintained with previous worldviews. Bakhtinian concepts of dialogism, polyphony, chronotope and carnivalization facilitate the understanding of intertextuality as a creative interpretation of former texts; as a critical comment; and as a Genettian *supplément* that leads to the production of personal fictional worlds.

An intertextual analysis of the novels will allow us to:

- 1) Understand the writing of each of these novels as a transformation starting from hypotexts or intertexts that generates a web of new meanings.
- 2) Explore the ideological, philosophical or literary discussion promoted by those new works.
- 3) Analyze the intertextual reading process as an active practice which implies the use of cognitive schemas and leads to reading expectations that will or will not be met.

In the case of *O sol se põe em São Paulo*, Japanese writer Tanizaki Junichirô's *Manji* and *Sasameyuki* are intertextually used by Carvalho to engage in an implicit debate about identity, suicide and fiction, discussed metanarratively. *O sol*'s metafictional characteristic,

which presents the narration to readers as the process itself of the writing of a novel, is also studied in the present dissertation: its narrator reflects on that process generating a sensation of circularity and assuming the uncertainties of every literary work. It emerges as an incomplete fictional world, a feature which will be shared with Lago and Bellatín. In *O sol*, apart from the World War II main plot line, there is a parallel contemporary plot which is read as a detective story. Other inserted genres such as the epistolary form or the drama are also found in the novel. These genres and their conventions, echoes of other times and themes, relate to each other dialogically giving rise to a *multilingual* novel. By studying the transformations suffered by actantial figures, plot and subplots in Lago's novel, we observe the re-valorization experienced by some characters and its consequences in terms of thematic structure: the forged identity is epitomized in the Setsuko/Mitsuyo double character; the East/West opposition is stressed; and death and suicide emerge as key elements to denounce undemocratic societies.

A chronotopic analysis of *O sol* takes us to put emphasis on the main character's hybridity in terms of ethnicity: he and his travel from Brazil to Japan in search of the end of the story he was being told by an old Japanese woman, will constitute what we have called the *nikkei* chronotope, showing the confrontation of different spaces, eras and ideologies.

On the other hand, an analysis in the Annex 1 of five film adaptations from *Manji* leads us to explore inter-artistic semiotic connections and to present readings of Tanizaki alternative to Carvalho's.

Eduardo Lago's *Siempre supe que volvería a verte*, *Aurora Lee* is studied in this work through the schema theory as structurally symmetric to Vladimir Nabokov's *Pale Fire*, which is mentioned in several occasions in Lago's novel. In our study, the field of cognitive poetics is considered a supportive theoretical tool to follow the cognitive process of the intertextual

reading: the transgression of genres in both novels causes the reader to be aware of the metatextual apparatus in the book. At the same time, cognitive neuroscience and linguistics which explain the complexities of the brain and the perception of self prove to be useful in the analysis of the figure of the double in Lago's and Carvalho's novels. The posthumous publication of *The original of Laura* with Nabokov's own calligraphy and scribble led Lago to thematize and recreate in his novel a similar *embodiment of text*, which we study through the concept of intermediality as a mechanism which plays an important role in the intertextual understanding of the novel. Lago also uses as a hypotext a novel by Raymond Chandler, *The Big Sleep*, whose characters and plots are parodied, to the point that *Aurora Lee*'s coincidences with the *hard-boiled* detective-story genre are commented by its characters themselves.

*Aurora Lee*'s complex intertextual construction from the above commented three novels is parallel in its own structure, generated from heterogeneous materials such as diaries, emails, telephonic transcriptions, business cards, letters, and journal articles, among others. All of them converge into the plot to gradually create in the reader's mind a fabula. The reader contributes with her own cognitive schemas from the genres and *headers* that keep on arising in the novel. However, the book's open ending doesn't allow a clear resolution, the same way Nabokov's *Pale Fire* and *The Original of Laura* do not lead to a sole and definitive conclusion.

In *El jardín de la señora Murakami*, with the initial presentation of a Japanese context that gradually gets deformed into an orientalized enumeration of invented customs, Bellatín reflects on 'the literary', on the intertextual use of external materials and their insertion into another book: once inside the novel, those materials can be metamorphosed to the writer's will –who doesn't control all aspects of narration himself because the slightest change in a

detail of the plot can change the story thoroughly—. The novel establishes itself as an autonomous entity, far from the historical-cultural contexts so common in the realist novel. However, it is still part of Bellatín's literary *Japanese* universe, which, in turn, reveals his whole artistic work and relates thematically to Latin America.

Cognitive metaphor theory is used to explain Bellatín's *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*'s motif of the nose as the introduction of Western ideas in Japan. The text, based on an anonymous Japanese short story from the XIII<sup>th</sup> century, and on another one by Akutagawa Ryûnosuke, includes a final Addendum, which critically shows the multiple possibilities of the narration and questions the truthfulness of the supposedly biographic data. In addition, the inclusion by Bellatín of fifty photographs at the end of the book confronts text and image, opening interpretations and avoiding a closure of the meaning for the reader. We study both added sections as a strategy by the author to provoke in the reader a distancing from the biographical pact, forcing a reflection about fiction and reality. At the same time, the question of intertextuality as translation is presented as intertwined with the plot and the *real* character's ideas concerning Eastern and Western alphabets.

In summary, the analysis of the above mentioned novels helps understand the different effects that intertextuality can have in the process of the reading and the understanding of a text, considering the thematic and structural intertextual transformations as ideological dialogues among different worldviews; the metatextual game and the lack of narrative closure as a way to induce in the reader a reflection on literature, fiction and reality.

## I.

### INTRODUCCIÓN

1. DEL PROCESO Y AGRADECIMIENTOS
2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS
3. METODOLOGÍA Y ORGANIZACIÓN
4. AUTORES, CAMPOS LITERARIOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN
  - 4.1. BERNARDO CARVALHO
  - 4.2. EDUARDO LAGO
  - 4.3. MARIO BELLATÍN





## 1. DEL PROCESO Y AGRADECIMIENTOS

El origen de esta tesis se remonta a Japón, donde pasé cinco años enseñando español y culturas hispánicas en dos universidades de Kioto. Al poco de llegar al *país del sol naciente*, en un club de lectura en la ciudad de Osaka descubrí *Some prefer nettles*<sup>1</sup> (1929), de Tanizaki Junichirô. Entrar en el universo literario del escritor japonés me fascinó y acabé por leer la mayoría de sus novelas; primero en inglés y, cuando mi nivel de japonés lo permitió, también en la lengua original con ayuda de diccionarios. Unos años más tarde, el profesor venezolano de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kansai Álvaro Martín Navarro presentaría una ponencia en CANELA<sup>2</sup> sobre Mario Bellatín y las teratologías, donde analizaría *Nagaoka Shiki* (2001) a partir de la tradición occidental de lo monstruoso, lo que también me inspiraría para esta tesis.

Siempre me ha interesado la Literatura Comparada, y cuando me decidí a volver a España para realizar un doctorado, supe que trabajaría la tesis desde un punto de vista comparatista. Otra de mis pasiones es la literatura brasileña. Ya había vivido en Brasil entre los años 2001 y 2002 y me había empapado de la cultura del país de habla portuguesa con mayor diversidad étnica y artística. Al indagar sobre escritores contemporáneos brasileños en relación con Japón, di por casualidad con Bernardo Carvalho y su novela *O sol se põe em São Paulo* (2007). A medida que la fui leyendo, comencé a reconocer a los personajes e historias de Tanizaki que tanto me habían conmovido. Fue una auténtica revelación para mí. Al comenzar el Máster en Estudios Literarios, que decidí realizar antes del doctorado para reforzar mis conocimientos sobre teoría literaria, el profesor Antonio Garrido Domínguez,

---

<sup>1</sup> Título original en japonés: 蓼食う虫 *Tade Kuu Mushi*.

<sup>2</sup> Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana: <http://www.canela.org.es/>

que más tarde se convertiría en director de esta tesis, me dio a conocer en profundidad las teorías sobre el dialogismo, la polifonía y la carnavalización de Mijail Bajtín, lo que supuso el principio de la base teórica que me permitiría llegar a la intertextualidad. Tras presentar la tesis de fin de máster *O sol se põe em São Paulo, de Bernardo Carvalho: práticas intertextuais con la figura y la obra de Tanizaki Junichirô*, pasé tres meses en Río de Janeiro en la Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro bajo la dirección del profesor Karl Eric Schøllhammer, donde asistí a los cursos de su programa de posgrado *Literatura, Cultura e Contemporaneidade* y me integré en su grupo de investigación en literatura contemporánea brasileña, al que actualmente pertenezco. A mi vuelta a España, me vi en la disyuntiva de continuar analizando la obra completa de Carvalho incidiendo en la intertextualidad o abrir mi tesis doctoral a otros autores en el ámbito de las literaturas hispánicas. La publicación en 2013 de *Siempre supe que volvería a verte, Aurora Lee*, de Eduardo Lago, acabó con mis dudas. Yo ya había leído *Llámame Brooklyn* (2006) y estaba fascinado con su uso de la intertextualidad y sus complejas estructuras narrativas. Solo con leer las reseñas sobre *Aurora Lee* por la forma en que la novela estaba basada en la obra de Nabokov, supe que terminaría por incorporarlo al corpus de mi tesis. El profesor Garrido, de forma muy acertada, me aconsejó añadir un tercer autor, esta vez latinoamericano. Barajamos algunos nombres, pero cuando le hablé de Mario Bellatín y sus novelas *japonesas*, me confirmó que ese autor encajaría a la perfección en mi aproximación teórica y *redondearía* mi tesis.

Ya en el año 2006, una de mis profesoras –ahora amiga– del Máster en Literaturas Hispánicas de la University of Arkansas, la doctora Reina Ruiz, me explicó que un doctorado era como una carrera de obstáculos, más que eso, como un maratón. Ahora, tras tantos años después de aquello, debo darle la razón. Y por ello quiero agradecer a todos los que me han inspirado, apoyado y ayudado para llegar a esta meta, que no es más que el comienzo de la

interminable carrera investigadora: en primer lugar, al profesor Antonio Garrido Domínguez, por su atrevimiento a dirigir una tesis tan ecléctica como esta, por las diferentes literaturas que trata y por las aproximaciones teóricas que utiliza; también por su orientación y recomendaciones tan importantes en cuanto a la estructura y aspectos teóricos de la tesis, aparte de una minuciosa lectura de la misma. A los profesores de la UCM Ángel García Galiano, Claudio Felipe González Alcázar y M<sup>a</sup> Dolores Picazo, de quienes tanto he aprendido e incluido en esta tesis. A mi amiga Carmen Villarino Pardo, profesora de la Universidad de Santiago de Compostela, referente del estudio de la literatura brasileña en España y siempre dispuesta a orientarme sobre campos literarios de habla portuguesa. A la profesora de la Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, Aurora Gedra Ruiz Álvarez, con quien comparto interés académico en la figura del doble literario, quien ha leído e informado esta disertación. De igual forma a Michele Marie Pascucci, también informadora de esta tesis, profesora en Bryan College, Estados Unidos, y especialista en la obra del mexicano Juan José Tablada y sus relaciones intermediales con la literatura y el arte japoneses. *And last but not least*, a mi amigo Randy Muth, profesor en la Universidad Kio de Nara, Japón, quien ha revisado el inglés de mis conclusiones y resumen, y quien, a pesar de haber comenzado su tesis doctoral sobre el poeta *nikkei* peruano José Watanabe al mismo tiempo que yo la mía, se me ha adelantado unos meses al presentarla en la Universidad de Osaka.

## 2. HIPÓTESIS DE PARTIDA Y OBJETIVOS

El estudio de las obras literarias a través de sus conexiones con otros textos anteriores permite indagar en la construcción de las mismas como un diálogo que se establece entre diferentes ideologías o visiones del mundo. La intertextualidad, inicialmente entendida como una simple re-escritura de textos, lleva a la idea de relaciones estructurales, temáticas y estilísticas que surgen al transformar mundos ficcionales del pasado en una red de textos que se comunican de forma bidireccional. La utilización de discursos verbales o icónicos previos en una obra literaria tiene siempre alguna función práctica, ya sea a nivel exclusivamente narrativo y de forma lúdica, a modo de comentario crítico, o para provocar un debate hermenéutico o ideológico; pero siempre conlleva consecuencias para el proceso de lectura, que se enriquece y problematiza por medio de la exposición de las distintas voces textuales.

Las cuatro novelas que tratamos en esta tesis hacen un uso amplio y explícito de la idea de intertextualidad: *O sol se põe em São Paulo*<sup>3</sup> (2007), de Bernardo Carvalho, se basa principalmente en obras del escritor japonés Tanizaki Junichirô<sup>4</sup> para crear una historia ambientada en el Brasil contemporáneo que continúa y *corrige* las líneas argumentales japonesas originales; *Siempre supe que volvería a verte, Aurora Lee*<sup>5</sup> (2013), de Eduardo Lago, parte de la novela póstuma e inacabada de Vladimir Nabokov *The Original of Laura* (2009) para crear una historia detectivesca cuyos personajes experimentan las mismas tramas que la novela que analizan críticamente; en el caso de *El jardín de la señora Murakami*<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> De ahora en adelante, *O sol*.

<sup>4</sup> En esta tesis utilizaremos la convención japonesa de escribir primero el apellido y después el nombre de pila cuando se trate de un nombre japonés.

<sup>5</sup> De ahora en adelante, *Aurora Lee*.

<sup>6</sup> De ahora en adelante, *El jardín*.

(2000) y *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*<sup>7</sup> (2001), ambas de Mario Bellatín, un mundo cultural aparentemente japonés sirve de contexto para dos historias con evidentes elementos intertextuales.

Creemos que un análisis intertextual a partir de los conceptos bajtinianos de dialogismo, polifonía, cronotopo y carnavalización; y de un análisis estructural y temático basado en la idea de transtextualidad – y sus cinco modalidades– de Genette (1982) nos van a permitir: en primer lugar, entender el proceso de creación de cada novela a partir de sus hipotextos o intertextos; en segundo lugar, profundizar en el debate ideológico, filosófico o literario que surge a partir de la creación de los cuatro nuevos textos; en tercer lugar, analizar el proceso de lectura intertextual como una actividad donde el lector participa activamente, aportando unas expectativas de lectura que vienen dadas por esquemas cognitivos previos. Para alcanzar dichos objetivos también tendremos en cuenta las posibilidades que nos ofrece la poética cognitiva, que hace hincapié fundamentalmente en el proceso de lectura dentro de la consideración de la literatura como un proceso de comunicación y que explica la formación de metáforas literarias como reflejo de formas conceptuales de pensamiento que comparte una comunidad lectora. Estos aspectos de la recepción de la obra por parte del lector nos parecen clave en la medida en que suponen una interpretación de la misma y generan su significado, determinado en la mayoría de las ocasiones por el diálogo intertextual y por la confluencia de las expectativas cognitivas del lector con el texto al que se enfrenta.

Entendemos que los cuatro libros que estudiamos en esta tesis conllevan procesos intertextuales comunes, motivo que nos ha llevado a escoger a estos tres escritores de tradiciones literarias un tanto diferentes, aunque existan conexiones entre sus respectivos campos literarios. El uso de hipotextos japoneses por parte del brasileño Carvalho y del

---

<sup>7</sup> De ahora en adelante, *Nagaoka Shiki*.

peruano-mexicano Bellatín permitirá estudiar comparativamente dos aproximaciones diferentes a un encuentro cultural similar por la distancia entre literaturas. En el caso de Lago y su relación con textos anglosajones y con Nabokov, veremos cómo muchos de sus usos intertextuales se asemejan en gran medida a los del escritor brasileño.

Estas cuatro novelas, por tanto, representan una forma de hacer literatura en el siglo XXI en el ámbito iberoamericano –pero también anglosajón y en relación con *Oriente*– y nos permitirán profundizar en el concepto de intertextualidad y sus funciones en el campo de la literatura. Somos conscientes de que la presencia de dicha intertextualidad se mostrará con variaciones y matices. Ello nos obligará a analizar de qué forma se utiliza en cada caso y con qué efectos narrativos, semánticos y pragmáticos. De esta manera se enriquecerá el debate acerca de un término que, desde que fue acuñado por Julia Kristeva en 1967 hasta la fecha, no ha cesado de generar ingentes páginas de literatura teórica y crítica.

### 3. METODOLOGÍA Y ORGANIZACIÓN

Para situar a Carvalho, Lago y Bellatín en sus respectivos campos literarios nacionales e internacionales, en el cuarto y último apartado de este capítulo introductorio hablaremos de cada escritor, de sus diferentes procesos de profesionalización, y situaremos las cuatro novelas que tratamos en esta tesis en el conjunto de su obra literaria. También analizaremos las publicaciones académicas que se han generado a raíz de la literatura de cada uno, haciendo especial hincapié en las cuatro obras que nos ocupan.

El capítulo II consistirá en una introducción a las bases teóricas fundamentales para el análisis bajtiniano<sup>8</sup>, el intertextual<sup>9</sup> y el relacionado con la poética cognitiva<sup>10</sup>, que consideramos esenciales para nuestros propósitos. Para evitar una excesivamente farragosa y extensa lectura teórica, tales fundamentos teóricos los iremos desarrollando también en los siguientes capítulos, a medida que analicemos cada libro.

En el capítulo III, dedicado a *O sol*, de Bernardo Carvalho, realizaremos un exhaustivo análisis bajtiniano al que incorporaremos las teorías de Doležel (1985; 1997) sobre los

---

<sup>8</sup> Utilizando la bibliografía teórica de Mijail Bajtín acerca de la novela (1975); cuando presenta a Dostoievski como ejemplo de novela plurilingüe (1979); o a Rabelais como ejemplo de *carnevalización* (1968).

<sup>9</sup> A partir del concepto de *influencias* en un sentido amplio (Villar Dégano 2012: 54) y de la mención a los repertorios literarios de Even-Zohar (1990), realizaremos un breve recorrido histórico del término ‘intertextualidad’ presentando las definiciones de Kristeva (1969), Barthes (1974), Riffaterre (1983), Angenot (1983), Doležel (1990), Pfister (1991), Plett (1991), Samoyault (2004), Allen (2000), etc., concluyendo con la base teórica principal que utilizaremos en esta tesis, la teoría de Gérard Genette sobre la transtextualidad, a partir de sus libros *Introduction a l’architexte* (1979), *Palimpsestes* (1982) y *Seouils* (1987).

<sup>10</sup> Tras un breve resumen del surgimiento de este nuevo campo de estudio, nos centraremos en dos de sus aplicaciones prácticas: la teoría de los esquemas cognitivos, con la que explicaremos las expectativas genéricas del lector frente al texto, empleando fundamentalmente a Stockwell (2002; 2006) y a Culpeper (2002); y las metáforas cognitivas, donde haremos uso de Lakoff y Johnson (1980), Facounnier y Turner (2002) y Lakoff (2008), entre otros.



mundos posibles y el doble para explicar esa figura literaria asociada al concepto de carnavalización, manifiesta especialmente en los personajes de Setsuko/Michiyo. Tras ello, pasaremos a un análisis transtextual propiamente dicho<sup>11</sup>, incluyendo comparaciones en la matriz de figuras actanciales de *O sol*, de Carvalho y *Manji* (1930), de Tanizaki. También realizaremos un estudio comparativo de los temas y motivos<sup>12</sup> contenidos en ambas obras.

En el capítulo IV, trataremos *Aurora Lee*, de Eduardo Lago. Antes del análisis transtextual, emplearemos la teoría de los esquemas cognitivos para descubrir las simetrías genéricas entre *Pale Fire* (1962), de Vladimir Nabokov, y la novela de Lago. También incluiremos un análisis intermedial de *The original of Laura* (2009), de Nabokov, y nos referiremos a *The Big Sleep* (1939), de Raymond Chandler, ambas fundamentales para la construcción de *Aurora Lee*. Finalmente, a través del modelo neurobiológico de Michael Gazzaniga (1998) y de las metáforas del *split-self* de Lakoff (1996), analizaremos la figura del doble Marlowe/Hallux en *Aurora Lee* como reflejo narrativo de la complejidad del cerebro humano y su percepción lingüística de la identidad.

El capítulo V comprenderá el análisis de las novelas cortas de Mario Bellatín *El jardín* (2000) y *Nagaoka Shiki* (2001), que hemos incluido conjuntamente por considerarlas como un todo indisoluble con personajes compartidos, además de temas y situaciones que se repiten. Para *El jardín*, el estudio intertextual incluye a una variedad de autores y textos japoneses y se enfoca en la cuestión de las influencias occidentales en Japón; en el caso de *Nagaoka Shiki*, estudiamos el motivo literario de la nariz como metáfora cognitiva que remite, también, a las relaciones de Japón con Occidente y al concepto de ficción. Esta última novela corta nos

---

<sup>11</sup> El cual complementaremos con las apreciaciones teóricas sobre las figuras en préstamo (Ziolkowski 1983), objetos inmigrantes (Parsons 1980) y la interfiguralidad (Müller 1991).

<sup>12</sup> Aplicando la terminología y definiciones de tema y motivo contenidas en Daemmrich y Daemmrich (1987), Frenzel (1980), y Naupert (2001).

permitirá explorar la idea de Bellatín de la intertextualidad como traducción y analizar el efecto del uso intermedial en el texto por su inclusión de fotografías en la misma.

Tras la conclusión<sup>13</sup> en el capítulo VI, hemos incluido dos anexos, cuya incorporación a este trabajo consideramos esencial. Hemos decidido no acomodarlos dentro del cuerpo principal de la tesis para no interrumpir una lectura fluida de la misma. El Anexo 1 es un estudio comparativo de las adaptaciones al cine hasta la fecha de la novela *Manji*, de Tanizaki Junichirô, que, como ya hemos comentado, supone el principal hipotexto de *O sol*. Consideramos que la presentación de las distintas interpretaciones cinematográficas de *Manji* puede enriquecer el trabajo realizado por Lago aportando transformaciones alternativas a las realizadas por el escritor brasileño. Además, también nos permite incluir reflexiones teóricas acerca de las relaciones interartísticas o intermediales entre cine y literatura. Recomendamos su lectura tras el capítulo III.

El Anexo 2 es un resumen del contexto japonés histórico y literario al que se refieren continuamente los dos libros de Bellatín. Aconsejamos su lectura antes de comenzar el capítulo V si se desea entender en profundidad el juego creativo intertextual *japonés* de Bellatín. Aún así, en dicho capítulo V también hemos incluido como notas a pie de página una información reducida del contenido de este anexo sobre los distintos escritores o textos japoneses cuando estos son aludidos en el texto.

En cuanto al idioma de las citas a lo largo de la tesis, las hemos dejado en su lengua original, excepto en el caso del japonés, que las hemos traducido al español, incluyendo la cita original como nota a pie de página. En el caso del inglés y del francés, al constituir lenguas

---

<sup>13</sup> Dado que esta tesis forma parte de uno de los requisitos para la obtención del título de Doctorado Internacional según el Real Decreto 99/2011 de 28 de enero, hemos redactado el capítulo de las conclusiones, así como el resumen, en inglés.

habituales para la comunicación científica en el campo de los estudios literarios<sup>14</sup>, no hemos realizado traducción de las mismas. En el caso del portugués, a pesar de la cercanía lingüística de esa lengua con el español, hemos decidido traducir dichas citas como notas a pie de página para evitar ambigüedades en la interpretación de elementos importantes de las mismas. Todas las traducciones del japonés o del portugués al español que aparecen en esta tesis son mías, a no ser que se especifique lo contrario.

---

<sup>14</sup> Por ejemplo, la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC-ICLA) permite estas dos lenguas en las presentaciones de sus congresos y en sus publicaciones.

## 4. AUTORES, CAMPOS LITERARIOS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 4.1. BERNARDO CARVALHO

La obra de Bernardo Carvalho (Rio de Janeiro, 1960), con sus doce libros publicados hasta la fecha, el reconocimiento de la crítica brasileña y extranjera con numerosos premios literarios<sup>15</sup>, becas<sup>16</sup>, y traducciones a más de diez idiomas, mantiene desde sus inicios unas constantes temáticas cuyas claves se encuentran en las siguientes palabras de Pinto:

As tramas de seus romances se assemelham a investigações detetivescas –com a diferença de que aquilo que se procura aqui não são criminosos, mas conteúdos recalcados (relações incestuosas, homoerotismo, consanguinades, rancores, pornografia) e estranhas simetrias que englobam tanto as vidas paralelas de suas personagens quanto contextos culturais e políticos (como nas referências ao terrorista Unabomber, em *Teatro*, ou no choque cultural de *Mongólia*)<sup>17</sup> (2004: 135).

Carvalho fue corresponsal del periódico *Folha de São Paulo* en París y en Nueva York en los años 80, editor de su suplemento cultural *Folhetim* y crítico literario de *Ilustrada*. A

---

<sup>15</sup> Premio Telecom Portugal de Literatura Brasileña y Premio Machado de Assis de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro en 2002 por *Nove noites*; Premio de la Associação Paulista dos Críticos de Arte en 2003 y Premio Jabuti en 2004 por *Mongólia*. Recientemente ha recibido de nuevo el Premio Jabuti 2014 por su novela *Reprodução*.

<sup>16</sup> Beca de DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) en 2011. Durante el otoño de 2009, Carvalho estuvo como escritor-en-residencia en la University of Wisconsin-Madison.

<sup>17</sup> “Las tramas de sus novelas se asemejan a investigaciones detectivescas –con la diferencia de que aquello que se busca no son criminales sino contenidos reprimidos (relaciones incestuosas, homoerotismo, consanguineidades, rencores, pornografía) y extrañas simetrías que engloban tanto las vidas paralelas de sus personajes como contextos culturales y políticos (como en las referencias al terrorista Unabomber, en *Teatro*, o en el choque cultural de *Mongólia*)” (mi traducción del portugués; todas las traducciones desde el portugués al español en esta tesis son mías).

partir de los años 90 comienza a publicar libros de cuentos y novelas, ambientándolos en muchas ocasiones en escenarios internacionales, y utilizando personajes y referencias tanto reales como literarios para componer sus historias, lo que acabará caracterizando su literatura como relecturas inestables de otros textos, reales e imaginarios, al estilo de Borges, una de sus influencias reconocidas. La reutilización de materiales literarios y periodísticos, y su transformación en escritor profesional es explicada por él mismo con las siguientes palabras: “Eu nunca quis ser jornalista. Fui me moldando para ser jornalista por questões financeiras. Sempre tive a tendência para a narrativa ficcional. Paralelamente ao jornal, eu escrevia o primeiro parágrafo de romances. Acumulei centenas deles”<sup>18</sup> (Sánchez 2011). La íntima relación entre periodismo y narrativa en su obra puede apreciarse en la coincidencia entre algunas de sus crónicas periodísticas, recogidas en su libro *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções*, de 2005, y episodios específicos y casi literales de *O sol*, de 2007, que comentaremos en el apartado III.2.1., cuando tratemos el concepto de la intertextualidad en dicha obra. Sus crónicas también dan las claves acerca de los materiales de los que se compone su universo literario: Borges con sus documentos apócrifos e historias circulares; la ironía reinventada de Thomas Bernhard, quien en *El malogrado* (1983) se introduce narrativamente a sí mismo en contacto con personajes históricos; las obras dramáticas japonesas de Chikamatsu y las tramas de torbellinos amorosos de Tanizaki; el viaje como expresión de la búsqueda de lo desconocido en lo identitario; reflexiones sobre la capacidad del arte para provocar incomodidad a través de lo desconocido; la literatura *sofisticada* de

---

<sup>18</sup> “Nunca quise ser periodista. Me fui convirtiendo en periodista por razones financieras. Siempre tuve inclinación por la narrativa ficcional. De forma paralela al periódico, escribía el primer párrafo de novelas. Acumulé cientos de ellos”.

Juan Benet; los mundos literarios de Coetze y Sebald, etc. Las narraciones homodieéticas de Carvalho parecen traer a colación todas estas inquietudes literarias y artísticas en sus historias.

Hasta el momento, Bernardo Carvalho ha publicado las siguientes novelas, libros de cuentos y ensayos:

- *Aberração* (libro de cuentos, 1993).
- *Onze* (1995).
- *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996).
- *Teatro* (1998).
- *As iniciais* (1999).
- *Medo de Sade* (2000).
- *Nove noites* (2002).
- *Mongólia* (2003).
- *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções* (crónicas, pequeños ensayos y ficciones breves, 2005).
- *O sol se põe em São Paulo* (2007).
- *O filho da mãe* (2009).
- *Reprodução* (2013).

Aunque ya en los años 90 era un nombre conocido en el campo literario brasileño, es sobre todo a partir de su novela *Nove Noites*, con gran éxito nacional y en el extranjero, y por la recepción de los anteriormente mencionados premios literarios cuando se consolida como

escritor profesional, aunque no dejará de colaborar en prensa y escribir en blogs en Internet<sup>19</sup>. El éxito de sus novelas en Portugal, Francia<sup>20</sup> y Alemania también hace que su valor simbólico en el campo literario nacional aumente, y que sea uno de los autores brasileños contemporáneos más conocidos en Europa. Sin embargo, es prácticamente desconocido en España, y solo recientemente ha comenzado a ser traducido al español: en Argentina se tradujo *Teatro* (Editorial Corregidor) en 2009, *Nove noites* (Editorial Edhasa) en 2011, y *O filho da Mãe* (Editorial Edhasa) en 2014; en España solo se ha traducido su libro de cuentos *Aberração* (451 Editores) en 2010.

A pesar de coincidir cronológicamente con la llamada *Geração 90* de prosistas brasileños, presentes en dos antologías de cuentos recopiladas por Nelson de Oliveira, las preocupaciones temáticas que comparten dichos participantes –violencia, tejido social destruido, resentimiento económico y racial, perversión sexual (Pinto 2004: 149)– no encajan con las tramas detectivescas y las reflexiones sobre la identidad de las historias de Carvalho. Sin embargo, algunas de esas preocupaciones sociales sí aparecen en las referencias en *O sol* a la ciudad de São Paulo, donde se contextualiza una de las líneas argumentales del relato y se muestra la ciudad en un ambiente de violencia e inseguridad.

En el ámbito de las tensiones entre lo global y lo local que surgen en la literatura brasileña a partir de los años 90, se puede mencionar a otros autores contemporáneos de Carvalho cuyas obras comparten elementos estructurales, temáticos y/o estilísticos con las de nuestro autor: Milton Hatoum retrata el fenómeno de la inmigración libanesa y su establecimiento en Brasil, en concreto, en Manaus. En su novela *Dois Irmãos* (2000), al igual

---

<sup>19</sup> Durante su estancia en Alemania 2011 con la beca de la DAAD, publicaba un diario con entradas en el blog del Instituto Moreiras de Río de Janeiro.

<sup>20</sup> Rissardo (2013) relaciona la fuerte acogida de la literatura de Carvalho en Francia con el cambio de la imagen de la literatura brasileña en el exterior, previamente basada en clichés localistas.

que Carvalho en *O sol*, hace un uso claro de la intertextualidad literaria, utilizando en este caso como hipotextos la novela de Machado de Assís *Essaú e Jacó* (1904) y el episodio bíblico del *Génesis* en el que a su vez se basaba esta última. De forma similar, Silviano Santiago utiliza referencias intertextuales en *O falso mentiroso: memórias* (2004), que consiste en una reflexión sobre la representación artística y la realidad. La copia como apropiación de la que habla Santiago en esta novela a través del personaje de Samuel –artista plástico que plagia de una forma personal la obra de grandes pintores– nos remite a la intertextualidad como una forma de apropiación de textos ajenos donde la copia se convierte en re-creación. En este caso, la relación entre literatura y crítica –metatextualidad– es llevada al extremo y acaba convergiendo en un diálogo entre la propia ficción y la teoría literaria, campo de donde proviene el autor.

Viajando Carvalho en muchas ocasiones a los escenarios que retrata en sus novelas, estas han sido ambientadas en Francia, en el Amazonas, en China, en Mongolia, en Japón, en San Petersburgo, etc. A pesar de ello, siempre surge el tema de la identidad brasileña y, a través de sus narradores –en muchas ocasiones escritores–, Lago establece una conexión entre su obra y su propia condición de escritor brasileño. Otros temas se reiteran en su obra, como el suicidio y la homosexualidad, en ocasiones relacionados, y le sirven al narrador para profundizar en el análisis de las sociedades –en parte ficcionales, en parte reales– que retrata artísticamente. Su forma de romper con la convencionalidad de escribir literatura brasileña es a través del lenguaje, como él mismo explica:

Y eso se refleja en el idioma, en el tipo de portugués que utilizo, que es como si fuera un portugués empobrecido, como si fuera un portugués escrito por un extranjero. Lo hago de una manera totalmente deliberada, una literatura no poética, sin metáforas. Un idioma sin metáforas. Es una necesidad de ponerse en contra de todo lo que parece establecido (Bilbao 2012: 4).



Sus personajes también sufren con frecuencia crisis de identidad, como refleja Schøllhammer al comparar al escritor brasileño con el norteamericano Paul Auster:

Os personagens de Carvalho estão em movimento de investigação dos fatos e dos eventos que escreveram suas histórias e fornecem pistas que levam à origem familiar e à identidade, mas sempre numa construção de realidade realista apenas em aparência e que, no desenrolar dos eventos, vai perdendo verossimilhança e congruência <sup>21</sup> (Schøllhammer 2009: 35).

Uno de los proyectos literarios brasileños en relación con esa tendencia de escribir sobre y desde lo foráneo ha sido la de *Amores Espressos* desde 2008, una iniciativa de la potente editorial brasileña Companhia das Letras consistente en llevar a escritores a países fuera del ámbito brasileño para que generen alguna obra ambientada en ese lugar. Gracias al proyecto, Carvalho escribió *O filho da mãe*<sup>22</sup>, ambientado en San Petersburgo, donde el escritor pasó varios meses. La novela muestra la hostilidad de una ciudad hacia un personaje híbrido como la mezcla de culturas que lo definen a partir de sus orígenes checheno y ruso. En el proyecto de *Amores Espressos* también se encuentran otros escritores contemporáneos de Carvalho y relevantes de la literatura brasileña como Daniel Galera, João Paulo Cuenca, Sergio Sant’Anna y Luiz Ruffato, quienes escribieron respectivamente desde y sobre Buenos Aires, Tokio, Praga y Lisboa. Este proyecto sigue la línea ya comenzada por Carvalho en sus primeras novelas donde el localismo de las literaturas nacionales va cediendo lugar a un

---

<sup>21</sup> “Los personajes de Carvalho se encuentran investigando los hechos y los acontecimientos que han escrito sus historias y que proporcionan pistas que llevan al origen familiar y a la propia identidad, pero siempre a través de una construcción de la realidad verdadera solo en apariencia y que, al desencadenarse los acontecimientos, va perdiendo verosimilitud y congruencia”.

<sup>22</sup> Traducido en 2014 al español por la editorial argentina Edhasa como *Hijo de mala madre*.

cosmopolitismo que supone unas identidades nacionales en crisis. En un ámbito latinoamericano más amplio, la literatura de Carvalho se puede comparar a la del *crack* mexicano<sup>23</sup>, una especie de manifiesto literario de 1996 en torno a cinco autores jóvenes y sus obras, polifónicas, con gran complejidad estructural y cuyas temáticas acontecen fuera del espacio y tiempo mexicanos.

*O sol se põe em São Paulo* (2007) supone un cambio en la carrera novelística de Carvalho en la medida en que decide abandonar la narrativa como acercamiento entre realidad y ficción que caracterizaba anteriores novelas como *Nove noites*, en las que sus personajes y tramas surgían a partir de seres reales y documentos ficcionales presentados como reales. En *O sol*, Carvalho parte de algunos personajes literarios *en préstamo* del escritor japonés Tanizaki Junichirô<sup>24</sup>, pero la respuesta del público y de la crítica no es la esperada por aquel:

Después de ese libro (*Nove noites*), escribí otro, que era un elogio de la ficción, en el que todo era falso, todo era mentira, y fue el libro por el que fui más criticado. Se llama *O sol se põe em São Paulo*. Nunca me pegaron tanto en mi vida” (Bilbao 2012).

---

<sup>23</sup> Los cinco autores que lo componían son los mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, Eloy Urroz y Pedro Ángel Palou. Desde algunos foros literarios más *mexicanistas* se llegó a pedir metafóricamente que se les retirara el pasaporte mexicano a sus cinco integrantes.

<sup>24</sup> Tanizaki Junichirô (1886-1965), escritor japonés, debido a su longevidad y a la prolijidad de su obra, escribió un gran número de novelas y ensayos desde principios del siglo XX hasta mediados de los años sesenta. Recibió la Orden de la Cultura en Japón en 1949. Como autor, se caracteriza por la profundidad del análisis psicológico de los personajes de sus novelas, muchas veces atrapados en relaciones personales tortuosas dentro del matrimonio, donde las infidelidades, consentidas o no, son un motivo constante. Tanizaki indaga en la cultura japonesa al tiempo que analiza también la influencia de Occidente en los gustos culturales nipones.

Tal vez por ello, tras esta novela vuelve a un tipo de escritura más *realista*, como la de *O filho da mãe* (2009), sin excesivos juegos metaliterarios, aunque fiel a su temática y a la complejidad de sus estructuras narrativas.

Hasta la fecha, la mayoría de los estudios críticos sobre la obra de Carvalho se ha limitado al ámbito académico brasileño<sup>25</sup>, muy interesado en el trabajo literario del autor. La primera tesis doctoral sobre su obra es del año 2004: en ella, Celiza Maria Soares estudia cómo se aborda la cuestión del territorio y la ficción en las novelas *Teatro* y *Nove Noites*, de Carvalho, y en el filme *O invasor* (2001), de Beto Brant. En 2006, Diana Klinger, dentro de su tesis doctoral sobre las escritas de sí y la ficción etnográfica, incluía también *Nove noites* como parte de su corpus esencial, clasificándola como “metaficción historiográfica”. En ese mismo año, Claudia Regina Bergamín publicaba su tesis de fin de Máster sobre la representación del discurso de los narradores de *Nove Noites* y la exposición de hechos reales e imaginarios; esta disertación ha dado lugar a su tesis de doctorado, presentada en 2013, que analiza el fenómeno intertextual –usando las teorías de Compagnon (2001) y Samoyault (2008)– como explicación referencial entre literatura e historia, aplicándolo a la mencionada novela de Carvalho más a otras dos del portugués José Saramago y de la mozambiqueña Mia Couto, respectivamente. Danilo Luiz Carlos Micali (2008) estudia en *Nove Noites* y en otras tres novelas de Italo Calvino, João Ubaldo Ribeiro y Juan José Saer, respectivamente, la

---

<sup>25</sup> También se ha estudiado su obra en la academia estadounidense: Sophia Beal, de la Universidad de Minnesota, estudia el personaje en *Nove noites* (2002) en un artículo en la *Luso Brazilian Review*, vol. 42, n. 2, 2005, pp. 134-149. Sandra Sousa (2010), desde Brown University; Leila Lehnem (2012), desde la Universidad de Nuevo México; y Martín Camps (2012), desde la University of the Pacific, en artículos a los que haremos alusión más adelante en esta tesis, tratan, respectivamente, la identidad nipo-brasileña, la identidad globalizada y la emigración japonesa a Brasil en *O sol*. En 2010, desde la Universidad de Minnesota, Marcos Vinicius Câmara Brasileiro, en su tesis doctoral, problematiza la identidad nacional a través del viaje en la literatura de Bernardo Carvalho –*Nove Noites* (2002) y *Mongólia* (2003)–, Silvano Santiago y Gilberto Noll.

construcción narrativa de la novela usando conceptos teóricos de Bajtín. En 2009, Andre Luiz de Araújo leyó su tesis de doctorado sobre el diálogo con la cultura que Carvalho realiza en *Teatro* a través de la figura de la poeta carioca Ana C. También en 2009, Marcílio Gomes Júnior publica su tesis de doctorado, donde reflexiona sobre *Mongólia*, el hibridismo de géneros literarios, la descentralización del sujeto y la fractura del narrador en el marco de la cultura posmoderna. Y Paulo César Thomaz (2009) comprara *Onze, Teatro y As iniciais* con tres obras del argentino Sergio Chejfec para probar su hipótesis sobre ficcionalización de desolación, aislamiento y alienación. En 2013, Cristiano Rodrigues Batista publicó su tesis de fin de máster, en la que compara *Nove Noites* y *Mongólia* con parte de la obra ficcional de Jorge Luis Borges utilizando el concepto de ‘artificio ficcional’.

Dos obras críticas sobre historia de la literatura brasileña contemporánea también tratan el conjunto de la obra de Carvalho con cierto grado de profundidad. Estas son: *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), de Beatriz Resende, que incluye un capítulo de su libro dedicado al escritor y al conjunto de su obra hasta ese momento; y *Ficção brasileira contemporânea* (2009), de Karl Erik Schøllhammer, cuyo capítulo cuatro contiene un ensayo-comentario sobre *O sol se põe em São Paulo* (2007) y *Nove noites* (2002).

En cuanto a artículos académicos: Yara Frateschi Vieira (2004) trata la homosexualidad refractada en *Nove noites* y *Mongólia*; Santuza Cambraia Naves (2011) estudia en las mismas dos novelas de Carvalho el rol del escritor como traductor-etnógrafo; Rita Olivieri-Godet (2009) identifica al indio de *Nove noites* con el ‘Otro’; Mônica Maranhão Fagundes Fernandino (2010) analiza el discurso de la subjetividad también en *Nove noites*; Stefania Chiarelli (2007) reflexiona sobre la cuestión nipobrasileira en *O sol*, y en obras de otros autores brasileños; Lucas Cavalcanti Botelho (2009) explora la globalización y la

posmodernidad en *Onze*, la primera novela de Carvalho; y más recientemente, Giselle Novaes (2005) compara la representación ficcional ambigua de *Nove Noites* y *O sol*.

## 4.2. EDUARDO LAGO

Eduardo Lago, escritor madrileño nacido en 1954, vive en Nueva York desde el año 87 y allí enseña literaturas hispánicas en el Sarah Lawrence College. Es autor de una relativamente tardía y escasa obra literaria pero ya muy reconocida a nivel nacional. Su primera novela, *Lláname Brooklyn*, publicada por Destino en 2006, ganó en España el premio Nadal, entre otros reconocimientos<sup>26</sup>. Hasta la fecha traducida a quince idiomas, trata la reconstrucción de la vida del personaje Gal Ackerman y sus escritos a través del proceso de escritura de una novela, *Brooklyn*, por parte de su amigo Néstor a partir de distintos materiales literarios y vivenciales de aquel. Ambientada fundamentalmente en Nueva York desde los años sesenta del siglo XX hasta el año 2010 y en la España de la guerra civil, en palabras de Tomás Albaladejo:

Es una novela que pone en primer plano la complejidad de la comunicación humana y la necesidad de la comunicación para la construcción de las conciencias y, por tanto, de los mundos de los personajes, en un paralelismo con la complejidad y la necesidad de la comunicación en la configuración de la realidad de los seres humanos y en la comprensión de esta (2013: 28).

Su complejidad estructural, en relación con la variedad de materiales, formas discursivas y voces que la componen, la cantidad de historias secundarias y relatos injertados, así como la presencia intertextual de personajes literarios basados en personas reales

---

<sup>26</sup> También fue galardonada con el Premio Ciudad de Barcelona, el Premio Fundación José Manuel Lara al libro con mejor acogida por parte de la crítica, el Premio Nacional de la Crítica de narrativa castellana, y mejor novela del año en España por el periódico El Mundo.

acompañan el proceso mismo de construcción de la novela por parte de Néstor. En ella surgen temas como la ficcionalización de la memoria, lo problemático de la identidad, y el exilio.

Hasta la fecha, *Llámame Brooklyn* (2006) ha sido estudiada por Tomás Albaladejo en distintos artículos académicos, que continuaremos citando ocasionalmente más adelante y en donde profundiza en la interdiscursividad y el carácter metaficcional de la misma. La novela también le ha servido a Luis David Álvarez (2013) para la elaboración de una tesis doctoral con el título de *La representación de la masculinidad en la novela española contemporánea: Landero, Millás y Lago*. En ella, Álvarez atribuye a la primera novela de Lago el mérito de “trascender algunos modelos de representación masculina de la narrativa de Millás y de Landero y proponer un imaginario que no niega la crisis patriarcal, pero que tampoco se refugia en el relativismo de la cosmovisión posmoderna” (Álvarez 2013: 8).

Antes de *Llámame Brooklyn*, Lago publicó un libro de cuentos –*Cuentos dispersos*–, y un libro de viajes a Chiapas –*Cuaderno de Méjico*–, ambos del año 2000. En el 2008 salió al mercado *Ladrón de mapas*, otro libro de cuentos en el que aparecían personajes de su primera novela, como Néstor y Brooklyn, y cuyas líneas argumentales se encuentran articuladas a través del marco narrativo de una joven que recibe distintos cuentos desde una página de Internet. Supone una especie de epílogo a *Llámame Brooklyn* y continúa el desarrollo ficcional del mundo posible de Lago de *americaniards*<sup>27</sup> en Nueva York.

Más recientemente, en 2013, se ha publicado *Siempre volveré a verte*, Aurora Lee, novela que analizamos con profundidad en esta tesis, especialmente en sus aspectos intertextuales y genéricos. Aparte de numerosas apariciones en prensa y entrevistas por parte

---

<sup>27</sup> Otros de sus protagonistas son Felipe Alfau –personaje real, español emigrado a Nueva York en 1916 que escribió en inglés las novelas *Locos: A Comedy of Gestures* (1936) y *Cromos* (1948)–; Chus Anzaldúa –quien también forma parte de la literaria Cofradía de los Incoherente–; el propio Néstor Oliver-Chapman es hijo de Christina, de Seattle, y Albert, catalán.

de publicaciones literarias y de periodismo cultural, esta obra no ha cosechado ningún premio literario y su acogida por parte de crítica y lectores no ha llegado al nivel de la premiada *Llámame Brooklyn*, tal vez por el tono paródico extremo de la misma o por su experimentalidad poco comercial, como veremos en el capítulo IV, en un mercado literario, el español, que favorece la novela realista. El mismo Lago critica en una vídeoentrevista de las Cátedras de Excelencia Universidad Carlos III - Banco Santander (2013) el excesivo estatismo de las literaturas española y europea:

La literatura española está bastante anquilosada, hablando claro. Y la literatura norteamericana, sin embargo, está en un constante proceso de experimentación. Estas técnicas de vanguardia literarias de ahora son las que yo estoy aislando para relacionarlas después con la tradición literaria y europea (UC3M 2013).

A Eduardo Lago, su experiencia vital y profesional estadounidense le ha empapado de la literatura que se está haciendo allí, tanto por parte de escritores de origen anglosajón, como por los hispanos que escriben en inglés. De hecho, fue el encargado de traducir al español el primer libro de cuentos, *Drown*<sup>28</sup> (1997), del escritor dominicano Junot Díaz, conocido por su uso literario del *spanglish*<sup>29</sup> y galardonado en el año 2008 con el premio Pulitzer por su novela *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*. También ha traducido a Henry James, James Joyce<sup>30</sup> y John Barth<sup>31</sup>, entre otros. Además de ser el director del Instituto Cervantes de

---

<sup>28</sup> Traducido al español como *Los boys*. Editorial Debolsillo.

<sup>29</sup> Lago (UC3M 2013) hace alusión a la dificultad que encontró para crear un español genérico sin rastros de variedades regionales en la traducción de *Drown*. Para una definición de *spanglish* y un análisis socio-lingüístico de su uso en las novelas de Junot Díaz, ver Arrieta Domínguez (2009).

<sup>30</sup> Además, fue galardonado con el premio de crítica literaria Bartolomé March por su estudio comparativo de las traducciones al español del *Ulysses* (1922) de Joyce publicado como artículo con el título “El íncubo de lo imposible” en Revista de Libros.



Nueva York entre 2006 y 2011, su faceta de entrevistador en calidad de periodista cultural también es importante porque, como veremos más adelante, dichas entrevistas aparecen en sus novelas narrativizadas como parte del argumento de las mismas. Entre los entrevistados están: Paul Auster, Tom Waits, Philip Roth, Salman Rushdie y Brett Easton Ellis. Por formación, Eduardo Lago procede de la tradición literaria española<sup>32</sup> y él mismo se considera parte del canon español<sup>33</sup>, pero su universo literario también se nutre de la literatura contemporánea anglosajona, la cual aparece explícitamente en *Aurora Lee* en distintas formas intertextuales, especialmente a través de la mención de escritores y de personajes incluidos en la novela, tales como Martin Amis, David Foster Wallace<sup>34</sup>, David Mitchell, Jonathan Franzen, Paul Auster y Thomas Pynchon.

La pasión de Eduardo Lago por la obra de James Joyce le llevó a crear en 2008, junto a su editor Malcolm Otero, y los escritores Enrique Vila-Matas, Jordi Soler y Antonio Soler, la literaria *Orden del Finnegans*, una especie de homenaje al *Ulysses* (1922) de Joyce que celebran cada año el 16 de junio en Dublín. Más tarde se unirían los también escritores

---

<sup>31</sup> Muchos de los rasgos que caracterizan la literatura de Barth –especialmente en *The Sot-Weed Factor* (1960), la novela que Lago tradujo al español– se encuentran también en *Aurora Lee*. Entre ellos: numerosas historias intercaladas, reescrituras de acontecimientos históricos, uso intertextual paródico de distintos géneros, disgresiones filosóficas o críticas, etc. Por su obra narrativa y por su ensayo *The Literature of Exhaustion* (1967), Barth está considerado como precursor del posmodernismo norteamericano.

<sup>32</sup> Su tesis doctoral fue un estudio exhaustivo de *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (1642), de Baltasar Gracián.

<sup>33</sup> Como explica en una entrevista a ABC: “Creo que mi próxima novela será en inglés. Pero soy español y me considero parte del canon español” (Torres 2013).

<sup>34</sup> En la entrevista concedida a *El cultural* acerca de la composición de *Aurora Lee*, Lago comenta que “hubiera podido hacer algo semejante, lo mismo en realidad, utilizando como punto de partida *El rey pálido*, de David Foster Wallace, otra novela inacabada, aunque su editor dejó el texto muy ordenado, a diferencia con el caos de las fichas nabokovianas. Pero insisto: Nabokov es el catalizador de mi indagación narrativa, hubieran servido otros” (Díaz de Quijano 2013: 1-2).

Marcos Giralt Torrente, José Antonio Garriga Vela y Emiliano Monge. La variedad de los estilos literarios de estos escritores es una muestra más del eclecticismo existente en la literatura española –y en español– hoy, pero en todos los casos, todos los miembros de la *Orden* aprecian la experimentación del escritor irlandés y la renovación del lenguaje literario que llevó a cabo. Muchos de ellos también son críticos literarios o profesores, como el propio Lago, y todos ellos transgreden los límites de los géneros tradicionales de la novela incorporándole algunos de los siguientes elementos: ensayo, historia, autobiografía, autoficción, itinerarios urbanos, discontinuidad, fragmentación, elementos cinematográficos, etc.

La literatura de Eduardo Lago, intelectualizada pero no dirigida especialmente a eruditos, debido a su complejidad estructural, fragmentación y numerosas referencias literarias, huye de lo comercial, del bestseller, como él mismo explica en las entrevistas<sup>35</sup> y como los mismos personajes de *Aurora Lee* se encargarán de explicar, como veremos más adelante. A pesar del fuerte aparato metaliterario de *Aurora Lee* –también en *Llámame Brooklyn*–, a través de la parodia Lago pretender cuestionarlo, rechazando la interpretación que los críticos han realizado de su última novela:

Hoy la gente se comunica por whatsapp o internet y la novela no puede ser lo que era. Lo que ocurre es que los escritores experimentales posmodernos han hecho una serie de juegos vacuos y los críticos más torpes identificaron mi novela como metaliteratura, pero los más agudos, como Vila-Matas, han visto que también me quería cargar la metaliteratura, que no va a ningún lado (Bugallal 2013).

---

<sup>35</sup> Por ejemplo, en Torres (2013), Lago comenta: “No desprecio los ‘best sellers’. No necesitamos un planeta lleno de intelectuales comentando el ‘Ulises’. Pero me parece muy malo lo que se hace alrededor del fenómeno. El ‘best seller’ está dominado por unas técnicas de ‘marketing’ que contaminan el gusto de la gente”.

En la anterior cita también se mencionan los nuevos medios de comunicación a través de redes sociales e internet, hecho sociológico que Lago ya incorpora en su primera novela y que generaliza en *Aurora Lee*, donde sus personajes dialogan a través de *whatssapp*, se envían correos electrónicos o hacen búsquedas en Google. La inclusión de dichos formatos en sus novelas pone en contacto a Lago con una generación algo más joven que él, con la que comparte dicho interés por la influencia de la tecnología y los nuevos medios de comunicación en la narrativa: la llamada generación *Nocilla*<sup>36</sup>. El nombre proviene de una trilogía del escritor Agustín Fernández Mallo –*Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009)– e incluye como ideólogos del proyecto literario a Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta y Vicente Luis Mora (Ross Ferrer 2013: 70). Elementos característicos de la literatura de esta nueva generación son: el uso de referencias metaliterarias, el humor y la burla continua, ruptura lineal temporal, mezcla de alta y baja cultura, la fragmentación extrema hasta acabar con una trama propiamente definida, etc. Pero Lago se distancia de ellos, mostrando la asepsia de sus ‘juegos vacuos’<sup>37</sup>. Para el escritor madrileño, *Aurora Lee*, por su carácter paródico de la metaliteratura, “al hacer estallar una bomba y todos los resortes artificiosos empezar a pelearse entre sí hasta acabar todos aniquilados, inútiles, exhaustos, absurdos... [supone] el regreso a la narratividad en estado

---

<sup>36</sup> Ross Ferrer la presenta así: “Conocemos por generación Nocilla a un grupo de autores españoles que, pese a la heterogeneidad existente entre sus obras y perfiles, reivindica de forma explícita un modelo de literatura realizado bajo la influencia de los medios tecnológicos de la información. Se trata este nombre de una etiqueta cuya vinculación con lo comercial obtura el alcance y las implicaciones reales de la propuesta” (2013: 68).

<sup>37</sup> Ross Ferrer (2013: 82-83) también desautoriza la supuesta originalidad de esta generación por la copia de los modelos originales norteamericanos del posmodernismo (David Foster Wallace, Thomas Pynchon) más los presupuestos teóricos de Fredric Jameson, su deseo de incorporarse al canon, y la falta de contenido político en sus textos.

puro” (Díaz de Quijano 2013), una reflexión sobre qué va a pasar con la literatura en el futuro. En el capítulo IV de esta tesis intentaremos explorar esta idea de Lago a través del análisis de esos juegos metaliterarios y las relaciones intertextuales en los que están basados.

#### 4.3. MARIO BELLATÍN

Nacido en México en 1960 y criado en Perú, Mario Bellatín se trasladó a los 27 años a Cuba para estudiar cinematografía, muchos de cuyos elementos técnicos se aprecian en su obra literaria y en su proceso creativo. Como él mismo explica: “Yo trabajo sobre todo con textos separados y simultáneos. Después realizo un montaje cinematográfico. Es una cosa personal, propia porque lo que yo presento es un libro de literatura”. (Hind 2004: 197). Tras regresar a Perú, escribiría *Salón de belleza* (1994), que lo dio a conocer en Latinoamérica y en la academia estadounidense: gran parte de los artículos y tesis doctorales<sup>38</sup> que se han escrito sobre Bellatín estudian esta novela corta, que aborda el tema del SIDA, la homosexualidad y el aislamiento en las comunidades urbanas; todo ello, como dice López Badano<sup>39</sup> (2014: 134), “desafiando en forma desestabilizadora los principios de la literatura realista”. Unos años más tarde obtendría el prestigioso premio Xavier Villaurrutia por su novela *Flores* (2000), libro donde aparecen muchos de los leitmotiv de su obra literaria, como la deformidad, la sexualidad alternativa, la violencia latinoamericana, y donde surgen personajes que aparecerán de nuevo en libros posteriores. En 2002 recibió la beca Guggenheim y en 2008 le concedieron el premio Mazatlán de literatura por *El gran vidrio* (2007).

---

<sup>38</sup> Entre ellas están: *Sujeto, convivencia y comunidad en tres narrativas de fines del siglo veinte* : ‘*Salon de belleza*’ de Mario Bellatin, ‘*El nadador*’ de Gonzalo Contreras y ‘*El Dock*’ de Matilde Sanchez, presentada en Brown University en 2010 por Danisa Bonacic; *Queer(ed) Bodies, Spaces, and Forms in Selected Works by Reinaldo Arenas, Mario Bellatin, and Isaac Chocrón*, defendida en 2014 en North Carolina at Chapel Hill por John Stewart Bankhead; *From the margin and into the mainstream: Assimilative elements of the contemporary gay Mexican novel (1980-2000)* presentada en 2004 en Virginia por Troy James Princkey; y *Familias desmembradas y orfandades: Representaciones de una actitud posmoderna hacia la nación Mexicana*, de Adriana Tolentino-Solano en University of Kansas (2009).

<sup>39</sup> Cecilia Lopez Badano (2014) investiga en un artículo los ecos intertextuales de Cortázar y la animalización de lo humano en Bellatín (*Salón de belleza*), Bolaño, y Carlos Busqued.

Bellatín –aunque también los otros dos escritores estudiados en esta tesis– supone un claro ejemplo de lo que el crítico Christopher Domínguez Michael denomina el fin de las literaturas nacionales, en la medida en que los textos van perdiendo una identidad nacional para convertirse en productos en mayor o menor medida globalizados, universales, historias que bien pudieran suceder en Bogotá, en México D.F., en Lima o en Nueva York.:

La extinción de las literaturas nacionales, al menos en América Latina, no será desde luego un proceso natural ni lineal. Implica la dismantelación de un concepto firmemente establecido en la academia, en la opinión pública, en el espíritu de muchos escritores aun ligados sentimentalmente al nacionalismo cultural. Contra lo que suele pensarse en el extranjero (y en México mismo), ese proceso arranca con el siglo XX: la tradición cosmopolita es la tradición central –aunque no la única– de la literatura mexicana moderna (Domínguez Michael 2007: 16).

En este sentido, Bellatín también se conecta con la mexicana *generación del crack*, ya comentada en el apartado sobre Bernardo Carvalho de este capítulo. De hecho, en una entrevista junto con Jorge Volpi publicada en la revista *Quorum* (Plaza 2007) surgen algunos de los puntos en común de las obras de ambos, como la ambientación de las historias en escenarios culturales lejanos a México, el empleo de tradiciones de otras lenguas, y la utilización de recursos diferentes al realismo, entre otros.

La obra de Bellatín es bastante extensa, desde la publicación en 1986 de su primer libro, *Mujeres de sal*; en concreto, más de 30 títulos, aunque de extensión irregular y difícil de clasificar genéricamente. Sus libros *japoneses*<sup>40</sup> son los siguientes: *Nagaoka Shiki*<sup>41</sup>: *una*

---

<sup>40</sup> Con alusiones y contextualizados en la cultura japonesa.

<sup>41</sup> Inicialmente publicado en 2001 como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. En la compilación OBRA REUNIDA (2013) cambian el orden del nombre del personaje según la tradición japonesa –primero el apellido–, quedando el título del libro como *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*.

*nariz de ficción* (2001), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), *Bola negra* (2013), *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2009). Como veremos en el capítulo V, el uso que Bellatín le da al contexto japonés es muy particular, puesto que deforma creativamente las referencias hasta el punto de que estas acaban escindiéndose de la cultura japonesa en la mente del lector. Ignacio López Calvo (2013), desde la Universidad de California, La Merced, ha estudiado la obra *japonesa* de Bellatín como una construcción orientalizadora del *Otro* por parte del autor. En su artículo “The Death of the Author through False Translation in Mario Bellatin's Orientalised Japan” repasa *Nagaoka Shiki*, *El jardín* y *Biografía* incidiendo en la conexión de dichos libros con Latinoamérica a través de elementos del realismo mágico, y en la consecución de la *muerte del autor* a través del concepto de la traducción. El profesor venezolano residente en Japón Álvaro Martín Navarro Sánchez (2010) ha estudiado en su artículo “Mario Bellatín creador de teratologías” *Nagaoka Shiki* como una obra que se enmarca en el contexto de lo monstruoso<sup>42</sup> en la tradición literaria occidental. Rebeca Tsurumi (2012), por su parte, en la tesis doctoral que dio lugar a su libro *The Closed Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*, incluye a Bellatín como escritor peruano, analizando *El jardín* y *Nagaoka Shiki*.

Otra de las características de la obra de Bellatín es su experimentalidad en cuanto a la fragmentación máxima de sus textos y a la forma en la que el autor incorpora elementos extraliterarios en ellos tales como la fotografía, al tiempo que hace uso del teatro y la *performance*. En su búsqueda de un método para poder *escribir sin palabras*, Bellatín añade anexos fotográficos a sus libros que *dialogan* –en la mayoría de ocasiones de forma

---

<sup>42</sup> Mario Bellatín nació sin el antebrazo derecho a causa de la ingestión por parte de su madre durante el embarazo del medicamento llamado talidomida. El motivo de la deformidad física –y en ocasiones la mención explícita a la talidomida– son frecuentes en su obra.

contradictoria— con el texto verbal. En cuanto a la inclusión de elementos teatrales, algunas de sus actividades extraliterarias han sido: la creación de la Escuela Dinámica de Escritores, en 2001, donde la única prohibición para sus miembros es escribir; el *congreso de dobles* que organizó en una sala de arte de París en 2003, para el que hizo que los escritores Margo Glantz, Sergio Pitol, Salvador Elizondo y José Agustín entrenaran respectivamente durante un mes a personas de fuera del mundo literario escogidas al azar acerca de temas inéditos en relación con sus obras. Estas personas dieron conferencias en dicho congreso como si fueran los mismos autores. En otra ocasión, Bellatín colocó un perro agresivo durante varios minutos sobre el altar de una iglesia frente al público que iba a presenciar la obra de teatro basada en su libro *Perros héroes* (2003). Estos elementos más espectaculares de Mario Bellatín han sido tratado por Andrea Cote Botero (2014) en su tesis doctoral de la Universidad de Pennsylvania titulada *Mario Bellatín: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*, donde incluye a Bellatín en un conjunto de autores de los últimos treinta años que han asumido como producto final artístico su propio proceso creativo “while engaging in the design of alternative practices that challenge the limits between artistic fields and disciplines” (Cote Botero 2014: iv).

En su libro-ensayo *Escribir sin escribir. Lo raro es ser un escritor raro* (2014a), Bellatín habla sobre el conjunto de su obra de una forma crítica, explicando el proceso de creación de la misma y las interconexiones con su vida, mostrando el carácter autoficcional<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> El término ‘autoficción’ fue acuñado por primera vez por Serge Doubrovsky cuando, refiriéndose a su libro *Fils*, de 1967, explica en la contraportada del mismo que no se trata de una autobiografía sino de “Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau”. Colonna presenta su propia propuesta teórica de las nuevas formas autobiográficas: “la fictionalisation de soi consiste à s’inventer des aventures que l’on s’attribuera, à donner son nom d’écrivain à un personnage introduit dans des situations



de gran parte<sup>44</sup> de su obra. El escritor argentino César Aira, con sus más de sesenta libros de corta extensión publicados hasta la fecha y la autoficción como seña característica en obras como *El congreso de literatura* (1997) o *Cómo me hice monja* (1993) es un autor latinoamericano que comparte con Bellatín algunos elementos estructurales y temáticos de su literatura, además de la propia relación del escritor con los campos literarios nacionales e internacionales y la inclusión de dichos aspectos en sus libros. En este sentido, también el brasileño Marcelo Mirisola, en sus autoficciones –o autobiografías falsas, como él las llama– *O azul do filho morto* (2002) y *Charque: uma autobiografia, va lá* (2011) se burla del establishment académico y literario, al tiempo que, como Bellatín, crea un universo poético con motivos que se repiten constantemente en su obra.

---

imaginaires... qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes" (Colonna 1989: 10). La propuesta teórica de Manuel Alberca (2007: 158) surge con una definición de la autoficción como un acuerdo de mínimos que hace de puente entre las dos posiciones comentadas anteriormente: "una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor"; sin embargo, añade siguiendo postulados lacanianos, que "es justamente la apuesta y el riesgo de la autoficción: mostrar al mismo tiempo tanto la disolución de Autor y Narrador ( $A \neq B$ ) como su identidad ( $A = B$ ), en una alternancia o incertidumbre por la que un autor vendría a significar que  $A$  es  $\pm N$ ) (Soy yo y no soy yo)" (153).

<sup>44</sup> Ángeles Donoso Macaya, en su artículo "«Yo soy Mario Bellatín y soy de ficción» o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El gran vidrio* (2007)", de 2011, trata lo autobiográfico y lo autoficcional en la obra de Bellatín.

## II.

### MODELO TEÓRICO

1. EL DIALOGISMO BAJTINIANO COMO PRECURSOR DEL  
CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD
2. DE LAS INFLUENCIAS Y REPERTORIOS LITERARIOS A  
LA TRANSTEXTUALIDAD
3. POÉTICA COGNITIVA, GÉNEROS LITERARIOS E  
INTERTEXTUALIDAD



## 1. EL DIALOGISMO BAJTINIANO COMO PRECURSOR DEL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD

El crítico soviético Mijail Bajtín entiende un tipo de novela moderna –epítome perfecto de la cual sería la obra de Dostoievski– como un continuo diálogo de voces entre el autor, el narrador y los distintos personajes; voces que conllevan una determinada forma de ver y entender el mundo: una ideología, en definitiva, puesto que el lenguaje no es solo un sistema de categorías abstractas sino que se encuentra “saturado ideológicamente, como una concepción del mundo” (Bajtín 1975: 88). Según esta concepción de la literatura, se puede decir que cada personaje habla un *lenguaje* diferente. Este plurilingüismo efectivo proviene de un conjunto de fuerzas centrífugas formadas por los dialectos lingüísticos y los lenguajes ideológico-sociales, profesionales, de género, de grupos sociales, de generaciones, el lenguaje literario, etc. De este modo se conforma el carácter dialogístico de la novela por cuanto que la polifonía es una característica esencial de la misma y dichas voces están en constante oposición unas con otras dentro de ella. La voz del autor no se impone a la de los distintos personajes convirtiéndolos en simples objetos para comunicar monológicamente su ideología, sino que se produce una confrontación de voces disonantes a un mismo nivel jerárquico, una relación dialógica.

Para Bajtín, los textos y el lenguaje mismo, las palabras, contienen un espesor semántico que proviene de su anterior utilización en el pasado en contextos socio-históricos distintos, y por ello, cada vez que se emplean, se está dialogando también con esos usos que se le dieron en el pasado. Al entender el habla de los personajes como discurso y elevarlo a la misma categoría que el del autor, Dostoievski ejemplifica el dialogismo en la novela: “Dostoievski muestra la personalidad como ajena, sin hacerla lírica, sin fundir con ella su

propia voz y sin rebajarla hasta una entidad psíquica objetualizada, sino como otro sujeto” (Bajtín 1979: 24). Los personajes no son presentados por el autor como objetos; al contrario, se constituyen por si mismos en una autoconciencia que a través del diálogo con otras voces ideológicas –incluida la del autor– van configurándose en el mundo de esa novela. Son personajes con caracteres inconclusos, en continuo cambio y en momentos de crisis; se consideran ideólogos, y sus palabras, ideologemas. Para Zavala (1996: 78-79), además, la dialogía bajtiniana se opone a una comprensión homogénea y totalizadora que pretenda abarcarlo todo, esto es, a la posición humanista.

La forma en la que la polifonía y el dialogismo entran a menudo en la novela es a través de la bivocalidad mediante una construcción híbrida, que se define de la siguiente manera:

Enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales, sintácticas y compositivas, pertenece a un solo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos «lenguas», dos perspectivas semánticas y axiológicas (Bajtín 1989: 121-122).

No se trata tan solo de una mezcla en un solo enunciado de distintas formas lingüísticas sino de un enfrentamiento de puntos de vista acerca del mundo a partir de dos concepciones ideológicas diferentes.

El énfasis del teórico ruso en el componente socioeconómico e ideológico de la comunicación a través del lenguaje surge a partir de las críticas de aquel a los formalistas por el rechazo de estos a estudiar el contenido del objeto estético. Frente a ello, Bajtín, remarca la importancia de los valores extralingüísticos de la palabra y de su contexto cultural semántico y valorativo. Dicha visión también se opone a la consideración del lenguaje por parte de la

lingüística de Saussure, que considera la obra literaria como un texto cerrado y completo de signos.

Para Bajtín, el discurso nunca tiene carácter neutral puesto que tiende a reflejar información sobre el emisor del mismo, como por ejemplo la clase social y su visión del mundo a través de una determinada variedad sociolingüística. Pero como el mensaje también va dirigido a un receptor, a este se lo incluye también de manera implícita en dicho mensaje.

A través del estudio de la obra de Dostoievski, Bajtín (1979) explica que en el lenguaje se perciben resonancias de las voces del pasado, tanto próximo como lejano, y que, en cierta medida, se está respondiendo a discursos anteriores relacionados con el mismo lenguaje. Así lo manifiesta Viñas Piquer (2002: 461) al revelar el interés de Bajtín por el lector y por la referencialidad del lenguaje. Precisamente en esa visión del lenguaje está la génesis del concepto que más tarde acuñaría Kristeva como *intertextualité*, como veremos en el apartado siguiente. Todos los actos comunicativos verbales son dialógicos en la medida en que su significado y su lógica dependen de anteriores discursos con los que guardan relación; también porque se producen pensando en cómo van a ser recibidos por un lector. Allen concretiza la teoría de Bajtín al nivel de la palabra: “The words we select in a specific situation have an ‘otherness’ about them: they belong to specific speech genres, they bear the traces of previous utterances” (Allen 2000: 20). Y ello se conecta con lo ya comentado sobre las distintas visiones ideológicas presentes en la novela, que pueden llegar a apreciarse en la voz de un solo personaje, a través de la idea de heteroglosia: cualidad del lenguaje de mostrar diversas voces a partir de la emisión lingüística de un solo personaje. A través de diálogos ocultos o construcciones lingüísticas híbridas, se hace evidente, por un lado, la presencia de un diálogo entre personajes o con el autor; y por otro, la referencialidad del texto a textos o discursos anteriores a él.

Otro concepto clave para el análisis de la obra literaria y sus relaciones dialógicas con el pasado es el de *cronotopo*, literalmente ‘tiempo-espacio’. Bajtín (1975: 237) lo define como “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” a la vez que lo identifica como categoría de la forma y el contenido en ella ya que determina el género literario y sus variantes. La imagen del hombre en la literatura es esencialmente cronotópica. Para el crítico ruso, “el arte y la literatura están impregnados de valores cronotópicos de diversa magnitud y nivel. Cada motivo, cada elemento importante de la obra artística, constituye ese valor” (Bajtín 1975: 394).

Los cronotopos contienen importancia temática en cuanto centros organizadores de acontecimientos argumentales de la novela; y figurativa en cuanto a concreción y concentración de las señas del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico, etc. en determinados sectores del espacio. De esta manera sirven de elementos primordiales para el desarrollo de escenas: esta es una visión del “cronotopo como materialización principal del tiempo en el espacio” (Bajtín 1975: 401) y en donde todos los elementos abstractos de la novela tienden hacia él. La propia existencia de la cronotopía en la literatura alude a la inmediata asociación semántica que distintos espacios tienen para el lector, y cómo un texto se conecta con muchos otros textos anteriores a través de dicho cronotopo. En este sentido, Garrido Domínguez (1996: 209) hace referencia a que los cronotopos se convierten en centros rectores y base compositiva de los géneros narrativos. Por ejemplo, en el cronotopo del castillo, dicho espacio alude a lo gótico, a leyendas y tradiciones de tiempos medievales, que suponen la base de la novela gótica o negra. En el camino acontece el cronotopo del encuentro, con casualidades de sucesos extraordinarios y una fuerte metaforización del paso del tiempo, y que da lugar a la novela picaresca. En el camino también se producen transformaciones y metamorfosis. El cronotopo del encuentro tiene funciones compositivas (intriga, punto

culminante o desenlace) y relación con los motivos de separación, fuga, pérdida, boda, etc. Otro de los cronotopos mencionados por Bajtín es el del umbral, con alta intensidad emotivo-valorativa además de valor simbólico y metafórico. Suelen suponer en los personajes crisis y rupturas vitales. Ejemplos de espacios referidos al cronotopo del umbral son las escaleras, el recibidor o el corredor de una casa que continúa hacia la calle y la plaza pública.

Cada gran cronotopo puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños pues cada motivo puede tener su propio cronotopo. Y estos pueden relacionarse de manera dialógica a través del autor, narrador, personajes y lector. Los grandes cronotopos también determinan las variantes del género novelesco. Y a su vez, la inclusión de diferentes géneros en la novela hace de ella un texto plurilingüe, ya que se multiplican los diferentes lenguajes propios de cada convención genérica. Uno de los géneros más estudiados por Bajtín es el de la sátira menipea, que incluye la risa, libertad de invención temática y filosófica, situaciones excepcionales y fantásticas para poner a prueba la verdad, diálogos en el umbral, experimentación psicológico-moral del hombre, desdoblamiento de personalidad más escándalos, excentricidades y comicidad. A través de *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, Bajtín (1979: 231) estudia el concepto de carnaval en la literatura como recurso de la indagación artística de la realidad. Y lo relaciona con el objetivo de la novela: el desenmascaramiento de toda convencionalidad en las relaciones humanas, la libertad para insultar. Sin división entre actores y espectadores, no se contempla o representa sino que se vive la vida al revés, el mundo al revés. Se produce profanación, sacrilegios carnalescos y obscenidades relacionadas con la tierra y el cuerpo. El carnaval representa la gran cosmovisión universal del pueblo durante los milenios pasados (Bajtín 1979: 235). Es también tradicionalmente en el carnaval donde se dan la conjunción de risa, comida y bebida



en exceso, y exacerbación del cuerpo como elemento degradante pero regenerador (Bajtín 1968: 78-79).

Bajtín también pone como ejemplo la carnavalización en Dostoievski, que vuelve relativo todo lo que externamente es estable, y con su *pathos* de cambio y renovación, le permite entrar en lo más profundo de los seres humanos y sus relaciones. Todo en su mundo vive en la frontera misma con su contrario (amor-odio, fe-ateísmo, castidad-lubricidad): “la percepción carnalesca del mundo le ayuda a Dostoievski a superar el solipsismo ético y gnoseológico” (Bajtín 1979: 262). Booker aclara este aspecto del carnaval bajtiniano:

The most important aspect of the spirit of carnival is its ambivalence and its refusal to allow simple choices between opposing alternatives. Bakhtin’s historical vision crucially relies on a sense of continual becoming, which requires that final conclusions and interpretations be perpetually deferred in favor of an ongoing potentiality (1996:105).

Esta característica del texto carnalesco y, en definitiva, de la literatura, muestra la idea bajtiniana de un texto abierto, cuyo constante diálogo hacia el pasado en busca de significación provoca que dicho diálogo siga surgiendo en el futuro en relación con nuevos textos.

El carnaval bajtiniano tiene relación con el teatro y las máscaras de plaza pública. Lo que dicen sus personajes tiene sentido figurado, y su existencia –su papel– es reflejo de otra. El bufón es un espía de la vida privada y el excéntrico que revela al hombre interior y que muestra la subjetividad libre y autosuficiente. Pero al mismo tiempo, el carnaval trasciende lo meramente literario y anuncia sus ambiciones de transgresión ideológica y política.

La figura del doble, tan presente en la literatura de Dostoievski, en muchas ocasiones surge a partir del concepto bajtiniano de carnavalización como un producto del diálogo

interno que el personaje tiene consigo mismo. Bajtín lo explica de la siguiente forma: “de cada contradicción dentro de un solo hombre, Dostoievski quiere hacer dos hombres para dramatizar esta contradicción y extenderla” (Bajtín 2004: 48-49). En ocasiones, el doble contesta a la pregunta que el personaje se dirige a sí mismo en su diálogo interior y ello genera rechazo y odio hacia aquél. Es el ejemplo de la *palabra penetrante* y su valor artístico. De esta manera, el doble constituirá en la literatura la materialización de los diálogos internos de un personaje, como referencias a otras voces o textos.

A partir de las ideas de Bajtín de que el sentido del texto surge a través de un implícito diálogo de voces en el mismo, y de que las palabras y el discurso conllevan una discusión ideológica con los anteriores usos de los mismos surge el concepto propiamente dicho de intertextualidad, que analizaremos en el siguiente apartado.

## 2. DE LAS INFLUENCIAS Y REPERTORIOS LITERARIOS A LA TRANSTEXTUALIDAD

Tradicionalmente, el énfasis de los estudios literarios en las influencias a través de las fuentes se presentaba con un exagerado historicismo propio de una visión exclusivamente geneticista de la literatura. Esta apenas aportaba nada nuevo a la interpretación de las obras o a la comprensión del proceso de creación y de recepción de las mismas. En la actualidad, a pesar de la caída en desgracia del término ‘influencias’, continúa aportando información relevante, siempre que su estudio se aplique a objetivos concretos centrados en los textos literarios. En este sentido, compartimos la idea de Villar Dégano acerca del papel de las influencias y la amplitud de su campo:

Para nosotros, las influencias abarcan un complejo campo de relaciones que se extienden desde los contactos entre los autores, hasta las imitaciones, pasando por las adaptaciones, traducciones, préstamos, etc. Su punto de partida es el de un conjunto de materiales en disposición que llegan al creador –productor– por múltiples caminos y en múltiples circunstancias, que van a tener una gran variedad de efectos (2012: 54).

Villar Dégano establece diferentes marcos en los que articula la problemática de las influencias: 1) el autor como receptor –a partir de las teorías de la recepción– ; 2) la tradición y el cambio a partir de la delimitación de una fuente, en relación con los conceptos de convención y tradición de Claudio Guillén (1979: 87-97); 3) la imitación y las convenciones como un tipo de relación entre obras, ya sea de manera directa o indirecta; 4) y finalmente, la intertextualidad, que devuelve el protagonismo al texto propiamente dicho a partir del concepto de intertexto como conjunto de textos a los que remite la obra. Según Villar Dégano,

La intertextualidad no derroca el concepto de influencia, que opera en otro nivel y es un elemento más para el conocimiento de la génesis y transformación de una obra y del acervo de tradiciones y convenciones que confluyen en ella, pero aporta un nuevo marco de análisis de las relaciones intratextuales de un intertexto y de otras posibilidades más de lectura comparatista (2012: 61).

En esta tesis, aún sin desdeñar algunos elementos relevantes relacionados con los tres primeros marcos de las influencias, vamos a centrarnos en ese cuarto marco que constituye la intertextualidad.

En relación con las influencias se encuentra también el concepto más actual de repertorio literario, dentro la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar (1990), quien entiende la literatura como una red de actividades y relaciones que se producen en torno a los textos literarios, incluyendo a las instituciones socioculturales que los promueven y distribuyen. Para el teórico israelí, el concepto de repertorio es clave para el polisistema literario y permite la evolución del mismo: “Repertoire is conceived of here as the aggregate of laws and elements (either single, bound or total models) that govern the production of texts” (Even-Zohar 1990: 17). Los repertorios literarios son más que textos o conjuntos de textos: son reglas para la creación y el uso de productos literarios por parte de todos los participantes del sistema. Tanto al nivel de sus elementos individuales como al de los modelos generales, que varían en distintos periodos y culturas, determinan los textos que acabarán siendo *canonizados*. También explican la *interferencia literaria*, concepto aparentemente cercano a la idea tradicional de influencia, pero que Even-Zohar integra en su particular visión holística de los sistemas literarios:

Interference cannot be divorced from literary history, since it is part of the historical existence of any cultural system...Interference can be defined as a relation(ship)

between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature) (1990: 54).

Estos préstamos no se limitan a textos o géneros literarios sino que también incluyen distintos modelos, instituciones, paradigmas de la crítica literaria, la industria editorial, entre otros elementos del sistema.

Somos conscientes de la cantidad de variables que afectan a la génesis, creación, distribución, recepción y canonización de los textos literarios, como muestra la teoría de los polisistemas. Aún así, nuestro estudio se centrará fundamentalmente en las relaciones textuales de los mismos a través del concepto de intertextualidad.

Comenzamos con una explicación histórico-diacrónica de dicho concepto: desde la creación en 1967 por Julia Kristeva del término *intertexte* a partir de las teorías de Saussure sobre el lenguaje y el concepto de dialogismo de Bajtín, esta denominación ha sido utilizada por numerosos teóricos implicando diferentes conceptos o cuanto menos, matices. También se han empleado palabras y neologismos cercanos como “génotexte, métatexte, infratexte, intratexte, hors-texte, avant-texte, sans parler de contexte” (Angenot 1983: 122). Esa confusión terminológica ha provocado tal ambigüedad conceptual que obliga a aclarar definiciones y especificar los teóricos que las implementan cuando son tratadas dichas cuestiones. De igual forma, Allen también hace referencia a la amplitud del concepto y a las cuestiones que plantea, a través de preguntas que se derivan del recorrido histórico-diacrónico del término:

Is intertextuality a historically informing term, or is it essentially ahistorical? Does intertextuality open the text to history or to yet more textuality? Is intertextuality a manageable term or is it essentially unmanageable, concerned with finite or infinite and overwhelming dimensions of meaning? Does intertextuality provide us with a form of knowledge or does it destroy what was previously considered to be knowledge? Is the

centre of intertextuality in the author, the reader or the text itself? Does intertextuality aid in the practice of interpretation, or resist notions of interpretation? (Allen 2000: 57-58).

Sin pretender hacer un resumen exhaustivo de la evolución del concepto hasta nuestros días, estableceremos algunos hitos que consideramos importantes en relación con el término, de manera que irán surgiendo algunas respuestas a las preguntas planteadas por Allen.

En el apartado anterior hemos estudiado cómo Bajtín profundiza en la cualidad del lenguaje de remitirse a discursos anteriores de forma dialógica. Su visión de la *otredad* de las palabras, las cuales, a partir de ciertos contextos discursivos y sociales, contienen muchas voces, fue aprovechada por Kristeva para establecer que los significados del lenguaje y los textos nunca son estables ni cerrados, sino que su interpretación está en constante cambio. Al enfoque semiótico de Saussure, orientado exclusivamente a la estructura abstracta del lenguaje, Kristeva le añade el ser humano como emisor del mismo y sujeto. Utilizando la teoría psicoanalítica de Freud, extrapola los niveles consciente e inconsciente del pensamiento del sujeto freudiano al discurso humano en el lenguaje, cuyos significados trascienden un texto concreto. A partir del concepto de ideograma<sup>45</sup>, el nuevo enfoque semiótico de Kristeva considera el texto dualmente como portador de un significado propio y otro que le viene dado por su inserción en un contexto histórico y social. A partir de ahí surge la idea de intertextualidad:

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme doublé (1969: 85).

---

<sup>45</sup> Considerado como conjunto de ideas y significados que se encuentran imbricados en la estructura del texto como discurso y que reflejan su contexto sociohistórico.

Esa dualidad en el significado de la palabra proviene del mismo proceso semiótico comunicativo en conjunción con los textos anteriores de los que implícitamente (inconscientemente) se nutre. Kristeva lo describe metafóricamente como dos ejes que se cortan: “Le statut du mot se définit alors a) horizontalement: le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b) verticalement: le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique” (Kristeva 1969 : 84).

A pesar del uso de las teorías de Bajtín sobre el dialogismo, Kristeva realiza, como explica Martínez Fernández (2001), una *des-socialización* de las voces enmarcadas en el carácter dialógico del discurso bajtiniano. Allen explica la diferencia de enfoques al tiempo que muestra los puntos de contacto entre ambos teóricos de la siguiente manera:

While Bakhtin's work centres on actual human subjects employing language in specific social situations, Kristeva's way of expressing these points seems to evade human subjects in favour of the more abstract terms, text and textuality. Bakhtin and Kristeva share, however, an insistence that texts cannot be separated from the larger cultural or social textuality out of which they are constructed (2000: 35).

Roland Barthes también menciona el intertexto dentro de su amplia teoría del texto. Para él, “tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues” (Barthes 1974 : 6). La *muerte del autor* sería una consecuencia lógica de tal definición de texto puesto que el lenguaje en el que está basado le antecede. El autor se convertiría, entonces, en un *permutador* inconsciente o automático de otros textos anteriores.

El paso de teóricos postestructuralistas como Kristeva y Barthes en lo referente a su concepto de intertextualidad a teóricos estructuralistas como Riffaterre o Genette <sup>46</sup> es reflejado por Allen como el deseo de encontrar estabilidad en el significado del texto o, al menos, una herramienta que permita utilizar el conocimiento de las relaciones del texto con textos anteriores para alcanzar interpretaciones, aunque no sean exhaustivas ni cerradas: “That poststructuralist critics employ the term intertextuality to disrupt notions of meaning, whilst structuralist critics employ the same term to locate and even fix literary meaning, is proof enough of its flexibility as a concept” (Allen 2000: 4).

Según Angenot, Michael Riffaterre analiza la intertextualidad desde el punto de vista de la recepción y la interpretación, como un fenómeno que orienta la lectura del texto: “dans ses derniers ouvrages de stylistique, a adopté et fait large usage de la notion d’intertexte comme catégorie de l’*interprétance*, liée à sa réflexion sur les faits rhétoriques et les lisibilités littéraires” (Angenot 1983: 128). En efecto, para Riffaterre, existen dos niveles sucesivos de lectura de un texto: uno inicial, en forma mimética en busca de un referente real; y otro, de tipo retroactivo, una vez que se ha desvelado la *agramaticalidad* del texto en la búsqueda mimesis original. Solo tras esta segunda lectura es posible desvelar la matriz del texto, las verdaderas estructuras semióticas que lo hacen intertextualmente gramatical:

J’ai souligné à diverses occasions que chaque agrammaticalité dans un poème est un signe de grammaticalité ailleurs, le signe qu’elle appartient à un autre système. Cette relation systémique confère la signifiante. Le signe poétique a deux faces: textuellement agrammatical, intertextuellement grammatical ; déplacé et déformé dans le système mimétique, mais le mot juste mis en sa place dans la grille sémiotique (Riffaterre 1983a : 205).

---

<sup>46</sup> En este caso la categoría *-post* no conlleva una situación posterior en el tiempo, más bien es al contrario.



Y la intertextualidad surge como un conflicto entre el texto y el intertexto, “lorsque le lecteur perçoit que ce texte est complémentaire d’un intertexte dont il inverse les marques ou qu’il annule ou avec lequel il forme une opposition binaire” (Riffaterre 1983b : 23). Para Riffaterre, el intertexto se compone de segmentos del sociolecto (discurso normativo social) que través de ciertas operaciones de transformación, acaban convirtiéndose en idiolecto textual. En la medida en que un lector perciba que el texto que está leyendo proviene de un intertexto, aunque este último no esté localizado, se produce la interpretación intertextual. Es necesaria, sin embargo, cierta competencia lectora que permita identificar el sociolecto.

En un sentido parecido se expresa Samoyault (2004), quien diferencia tipos de lectores –*ludique, herméneute y uchronique*– en función de su forma de enfrentarse a la situación intertextual: “Le lecteur est sollicité par l’intertexte sur quatre plans: sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique sont souvent convoqués ensemble” (Samoyault 2004: 68).

Doležel (1990) crea el término “transducción literaria”, el cual, a través de la transformación del sentido, abarca fenómenos como la tradición literaria, la intertextualidad y la transferencia intercultural.

Plett (1991) alude al valor inicial del término como forma de protesta en contra de los valores establecidos sociales y culturales, y su posterior uso generalizado incluso entre los académicos más conservadores. Este teórico alemán, definiendo genéricamente el intertexto como “a text between other texts” (1991: 5), establece categorías dentro de la intertextualidad en función de sus componentes (material, estructural, material-estructural), tras lo cual realiza un exhaustivo estudio sobre la cita intertextual, sus funciones y sus modos perceptivos, además de considerar la transformación como una noción holística de la intertextualidad.

Manfred Pfister (1991), que califica los textos postmodernistas como metatextos, concede a Bajtín, a partir sus ideas sobre la polifonía y el dialogismo del discurso, el honor de haber provocado con un gran potencial el surgimiento del concepto de intertextualidad, pero acusa a los postestructuralistas, comenzando por Kristeva –a pesar de haber acuñado el término–, de haber limitado las posibilidades y la naturaleza expansiva de dicho concepto. Para con los estructuralistas y Genette, es aún más incisivo:

It is no more than a futile academic attempt (by Genette and the structuralists) to tame the indomitable, a bourgeois attempt to defuse its explosive and revolutionary potential that aims to expose all notions of autonomy and unity of the subject and the text as ideological fictions (Pfister 1991: 211).

Hemos dejado las aportaciones de Genette para el final de este apartado porque su obra teórica constituye un punto de inflexión importante en el estudio sistemático de la intertextualidad y porque constituirán en gran medida la base metodológica de nuestros análisis de las novelas de los tres autores principales que tratamos en esta tesis. A pesar de la opinión de Pfister, consideramos que el aparato teórico de Gérard Genette en torno a la intertextualidad, desarrollado fundamentalmente en su libro *Palimpsestes* (1982) –además de en *Introduction à l'architexte* (1979) y en *Seuils* (1987) – supone un buen punto de partida para el análisis de las relaciones intertextuales y es críticamente operativa. Además, complementa el análisis dialógico de las intenciones ideológicas de las obras en dicho proceso intertextual. Por ello, lo adoptamos como base metodológica fundamental, sin perjuicio de hacer referencia puntualmente a otras aportaciones teóricas que enriquezcan la comprensión de las relaciones entre textos.

El afán categorizador de Genette, ya presente en su *Figures III* (1972), proviene de su percepción de la obra literaria como un sistema, un conjunto de códigos y prácticas culturales

que estructuran ciertos temas y motivos y que dan lugar a textos específicos. Todo ello se realiza en un marco de relaciones textuales que tienen su base en el *architexto*, considerado como el objeto de la poética. Genette lo define como “«la littérarité de la littérature», c’est-à-dire l’ensemble des catégories générales, ou transcendantes –types de discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc.– dont relève chaque texte singulier” (1982: 7). Es el *architexto* el origen de la trascendencia textual del texto o *transtextualité*, que a su vez Genette define como “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (1979: 87). Esta es una vasta definición que engloba cinco términos más específicos: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad, por orden de abstracción y globalidad. El estudio de estos elementos en un texto nos remitirá a las relaciones que este mantiene con otros textos anteriores o posteriores, y la interpretación del mismo provendrá de dichas relaciones.

Genette realiza una red denominación de los términos relacionados con la intertextualidad, además de crear nuevos neologismos. En el caso de ‘*intertextualité*’, su rango de acción quedará limitado a “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d’un texte dans un autre” (Genette 1982 : 8). Sus tres únicas modalidades serán la cita, el plagio y la alusión.

En *Seuils* (1987), Genette desarrolla las funciones encomendadas al paratexto, estando este formado por el peritexto –elementos en el umbral del texto como epígrafes, prólogo, títulos, notas– y el epitexto –elementos externos al texto como entrevistas, reseñas, publicidad–. Todos estos elementos afectan al lector y a su manera de enfrentarse a la lectura del texto, es decir, a su recepción: dan directrices de lectura y señalan indicios genéricos, que luego vendrán o no refrendados verdaderamente por el *architexte*.

La metatextualidad consiste en el comentario de crítico de autores y obras dentro del texto, lo cual lo coloca en una situación de explícito diálogo estético e ideológico con los mencionados metatextos.

La hipertextualidad, para Genette, trata “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que l’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (1982: 11-12). Abarca una amplia variedad de funciones y relaciones entre textos que, sin necesidad de ser citados explícitamente, mantiene a uno de ellos *trasplantado o injertado* en el otro, ya sea debido a su estilo, a su matriz de acción y personajes, o a la trama misma; y todo ello, a través de procesos de transformación o de imitación. Aunque no incluya la relación transtextual de tipo comentario –esta queda reservada a la *métatextualité*–, Genette (1982: 14-15) también se encarga de explicar que todo texto *de segundo grado* tiene en sí mismo un valor de comentario. En efecto, cuando se incluye una parte o el todo de un texto en otro, existe tras ello un mensaje o motivo crítico, como un comentario ideológico o formal. Esta subcategoría de la transtextualidad constituye la más importante relación intertextual para esta tesis por cuanto que estudia las relaciones estructurales entre textos a distintos niveles –diégesis, personajes, extensión, etc. –, lo cual permite analizar la forma en la que el nuevo texto incorpora los temas, motivos y formas de sus hipotextos. A partir de las técnicas de transformación o imitación estudiadas por Genette y teniendo en cuenta las matrices textuales o esquemas de acción y de relación de personajes, se pueden extraer conclusiones respecto a la motivación o valorización diferente que puede conllevar el nuevo texto.

Ya hemos hablado del architexto y de su relación con el género del texto; pero no solo contiene ese aspecto sino también otros relacionados con el tipo de discurso y el modo de enunciación. Genette (1982: 11) menciona que la percepción genérica del texto por parte del

lector va a afectar al horizonte de expectativas del mismo, así como a la forma en la que este lo va a leer. El paratexto también provocaba un efecto similar, aunque solía ser en un momento previo a la lectura. En el caso del architexto, se produce en el mismo momento de la lectura y, puede coincidir con la información paratextual o no, quebrando las expectativas de los lectores. Una de las críticas que se le hacía a Riffaterre y su modelo teórico intertextual era que, al tratar el lector y su competencia lectora para identificar el sociolecto dentro de un texto, era que no tenía en cuenta las expectativas del lector, lo que este lleva al texto y le hace leerlo e interpretarlo de un modo u otro, incluso antes de enfrentarse a él. En el caso de Genette sí se tienen en cuenta, y por partida doble, ya que tanto el paratexto como architexto van a ser fundamentales para esa percepción genérica del texto, que más adelante nos permitirá relacionar el concepto teórico de la intertextualidad (transtextualidad para Genette) con el funcionamiento de los esquemas cognitivos.

### 3. POÉTICA COGNITIVA, GÉNEROS LITERARIOS E INTERTEXTUALIDAD

La poética cognitiva, también conocida estilística cognitiva, se considera el puente entre la lingüística, los estudios literarios y las ciencias cognitivas. Semino y Culpeper la definen de la siguiente forma:

Cognitive stylistics combines the kind of explicit, rigorous and detailed linguistic analysis of literary texts that is typical of the stylistics tradition with a systematic and theoretically informed consideration of the cognitive structures and processes that underlie the production and reception of language (2002, IX).

Las ciencias cognitivas estudian el procesamiento de información en el cerebro humano: desde la percepción de la misma en relación con aspectos motivacionales, fisiológicos y sociales; pasando por la representación de dicha información a nivel interno, su manipulación y almacenaje en la memoria; hasta su recuperación para la producción de más información a través del lenguaje o para la emisión de un determinado comportamiento.

La aplicación a los estudios literarios de este nuevo campo multidisciplinar con continuos hallazgos científicos en torno al cerebro y a la neurociencia es un fenómeno reciente pero prometedor. Sin embargo, como explica Richardson (1999), ha encontrado oposición en la academia literaria, donde gran parte de los teóricos muestran escepticismo –si no, hostilidad<sup>47</sup>– hacia la biología del ser humano y la ciencia en general. Aún así, áreas como

---

<sup>47</sup> “After several decades of psychoanalytic, poststructuralist, Marxist, and radical feminist critique, the literary academy is one audience that takes the fragmented self for granted, finds individual agency perhaps irresolvably problematic, blithely grants a leading role to unconscious processes in mental life, and tends to line up behind one variant of materialism after another. To be sure, however, theirs is a materialism that entirely ignores that most interesting three pounds of matter inside the skull, showing no interest in the human brain and surprisingly little in the rest of the body” (Richardson 1999: 159).

las teorías de la recepción y la narratología pueden beneficiarse en gran manera de este nuevo enfoque teórico.

Uno de los investigadores que ha intentado aunar ciencia cognitiva y literatura ha sido Mark Turner, quien en su libro *The Literary Mind* (1996) aúna lingüística, neurociencia y literatura. En este se argumenta que la mente humana es esencialmente literaria y que “although literary texts may be special, the instruments of thought used to invent and interpret them are basic to everyday thought” (Turner 1996: 7). Para Turner, narraciones tales como fábulas o parábolas combinan el relato y la proyección del mismo hacia otros contextos, capacidades fundamentales para la cognición humana del día a día. La propia creación y la comprensión de la fábula contiene las siguientes operaciones cognitivas: narración como predicción, evaluación de posibles consecuencias, planificación para la consecución de una meta, explicaciones causales, categorización de objetos y acontecimientos, reconocimiento de personajes y del argumento, proyección de un relato hacia otro, uso de metonimias, esquemas, espacios mentales con escenarios hipotéticos presentes y futuros, integración conceptual de distintos espacios mentales, y uso del lenguaje. Con ello, Turner justifica la etiqueta ‘literaria’ de la mente y arriesga la idea de que el lenguaje como tal es solo una expresión o consecuencia de tal *literariedad* del razonamiento cognitivo del día a día. El análisis literario habría de hacerse, por tanto, a partir de una retórica que considere tales aspectos cognitivos para poder entender la producción de significados y su interpretación por parte del lector.

Herman (2003) también hace alusión a cómo los relatos literarios proveen de herramientas para el razonamiento lógico. Entre ellas se encuentran: clasificación de experiencias en estructuras o esquemas discretos, relaciones causales que funcionan como heurísticos, guiones de comportamiento, inferencias para comprender los sentimientos y los comportamientos de otros, etc.

En relación a la intertextualidad, el significado en los textos literarios en los que se produce una proyección del relato hacia otros personajes o situaciones –Turner (2003) llama a estos textos literarios ‘*double-scope stories*’– surge de la integración o *blending* del relato, que incluye un mapeo entre las dos historias: “The mapping typically involves connections of identity, analogy, similarity, causality, change, time, intentionality, space, role, part-whole, or representation” (Turner 2003: 127). Esta puede suponer una explicación de los entresijos cognitivos de la imaginación humana pero también del mecanismo a través del cual el cerebro humano interpreta la intertextualidad en un texto literario que se conecta con otros textos anteriores y posiblemente con otros futuros. De esta forma, el lector de una fábula puede asumir que un animal hable, aplicar los cuentos de las mil y una noches a su vida personal, pero ese mismo lector también puede identificar y relacionar el *Ulises* de Joyce con la épica homérica, comparando mentalmente ambas obras sin llegar a confundirlas.

La psicología y neurociencia cognitivas y la intertextualidad, por tanto, no son aproximaciones excluyentes, en la medida en que las primeras pueden explicar los fundamentos biológicos de la última y aportar al mismo tiempo nuevas perspectivas funcionales de interpretación. Margolin, estableciendo cuatro niveles o circuitos de comunicación narrativa<sup>48</sup>, explica dicha relación entre ambas de la siguiente forma:

The creation of a text world on the basis of specific antecedent text worlds encoded in specific identifiable texts worlds is ultimately one of transforming incoming information into a new information structure. Once the shape of the antecedent and the resultant text worlds is described, one could regard the transformation as a complex

---

<sup>48</sup> Estos son: la vida mental individual real o textual se produce en un contexto sociocultural y viene dada por voliciones y motivos; el autor implícito de un texto lo manipula para crear en el lector determinadas actitudes hacia los personajes; al narrador se le presupone un estado cognitivo y emocional, desde el punto de vista del lector; de igual manera, a los personajes en el nivel diegético del relato (Margolin 2003: 272-273).



activity employing reasoning processes of various kinds as well as preference rules in order to effect decisions and choices which are all means to achieving an overriding artistic goal (Margolin 2003: 275).

La conexión con el concepto genettiano de transposición y sus procedimientos u operaciones de transformación parece obvia. Margolin (2003) también estudia los modos de presentación como estilos cognitivos específicos; la focalización como percepción que incluye selección, organización e interpretación de datos; los personajes como ‘*cognizers*’; para acabar concluyendo: “Narratives must allow the reconstruction of an interpretive network of goals, plan, and psychological motivations around the narrated events to give intelligibility to the physical events” (Margolin 2003: 284).

Dentro de la aplicación a los estudios literarios por parte de las ciencias cognitivas, las teorías del esquema y los estudios sobre la metáfora cognitiva y la integración (*blending*) son los que han generado mayor número de ejemplos prácticos sustentados en modelos teóricos. Estos nos servirán para añadir elementos de análisis al estudio intertextual de las obras que tratamos en este trabajo.

La teoría cognitiva del esquema surge inicialmente en los años 30 con Frederic Bartlett (1932), quien considera la memoria como una organización de modelos mentales de naturaleza semántica que sirve para generar expectativas en la comprensión de hechos o acontecimientos. Más tarde se desarrolla dentro de los estudios de la inteligencia artificial, al intentar dotar a las máquinas de conocimiento contextual para la comprensión de enunciados. También pasa por conceptos tales como el de Schank y Abelson (1977) de guión (*script*) como expectativa de secuencia de eventos en una situación determinada; y por el concepto de

marco (*frame*) de Perry (1979)<sup>49</sup>, que apunta hacia un modelo cognitivo seleccionado o descartado en el proceso de lectura de un texto narrativo<sup>50</sup>.

Peter Stockwell elabora una definición amplia de esquema cognitivo: “In the linguistic field, the conceptual structure drawn from memory to assist in understanding utterances” (2002: 77). Para el teórico británico, por tanto, un esquema consiste en un conjunto de conceptos con una estructura determinada a partir del conocimiento previo del lector, existente en su memoria a largo plazo, ya sea la episódica o la semántica. A través de los diferentes esquemas cognitivos, el lector puede entender textos escritos u orales. Este punto de vista también es compartido por David Herman (1997), quien, utilizando el término de *guión* como repertorio dinámico de eventos en situaciones comunes, concluye que comprender es emparejar, encajar nuestro propio conocimiento previo contextual del mundo con lo que nos es dado en el texto. Sin embargo, para Herman (1997: 1047), los esquemas (*schemas*) y los marcos<sup>51</sup> (*frames*) son estáticos, mientras que los guiones (*scripts*) son dinámicos. Stockwell, al contrario, explica el surgimiento del concepto de esquema de la siguiente manera: “As the notion of scripts became more dynamic and less fixed, and the notion was used by other researchers in stylistics and sociology, they came to be called ‘schemas’” (Stockwell 2006: 9). Y consecuentemente usa los dos términos indistintamente, “though some linguists prefer to keep the sense that scripts are fixed and schemas are dynamic notions” (9).

---

<sup>49</sup> “According to Perry, a frame stores and structures the answers to questions like: ‘What is happening? What is the state of affairs? What is the situation? Where is this happening? What are the motives? What is the purpose? What is the speaker’s position? (Perry 1979: 43)” (Jahn 1997: 442).

<sup>50</sup> Para una más detallada historia de la teoría del esquema, ver Eysenk and Keane (1990).

<sup>51</sup> Representan expectativas en un momento concreto en el tiempo, no sobre una secuencia de eventos.

Según Stockwell (2002), los esquemas cognitivos se ordenan en la mente y también son utilizados de manera jerárquica, de manera que unos esquemas de nivel superior engloban a otros de nivel inferior. A un nivel básico, se clasifican en:

- a) situacionales (hacen referencia a situaciones específicas, como por ejemplo comer en un restaurante o acudir al dentista).
- b) personales (se refieren a roles personales o sociales; por ejemplo, el de padre, de doctor, amante, etc.).
- c) instrumentales (equivaldrían a las instrucciones para realizar algo).

Los componentes o variables (conocidos como *slots*) determinan y dan forma a los esquemas. Se trata de los objetos que se encuentran en cada situación esquematizada, los participantes o actores del esquema, las condiciones de entrada para que este comience, la secuencia de eventos con un orden determinado, y los resultados del esquema. Para que se active en la mente de un lector un esquema determinado a partir de un texto, deben existir una serie de activadores o disparadores (*headers*) que tienen que ver con la aparición de los elementos o variables ya mencionados de cada esquema.

A un nivel lingüístico, los esquemas sirven para rellenar huecos de información no explícita en el texto, para la comprensión del mismo, y para liberar recursos cognitivos para que puedan ser utilizados en aspectos más novedosos o inesperados que surgen en dicho texto. En el ámbito estrictamente literario, los esquemas tienen algunas características específicas. Stockwell los define como: “a higher level conceptual structure that organizes our ways of reading when we are in the literary context” (2002: 80). Estos esquemas cognitivos de carácter literario se enfocan en tres aspectos interrelacionados: el contenido conceptual del

texto; la secuencia y estructura del mismo; y finalmente los patrones lingüísticos y el estilo de su lenguaje.

A un nivel jerárquico elevado agrupando un gran número de componentes o *slots*, los esquemas cognitivos literarios se relacionan con la teoría de los géneros literarios. A partir de los estudios de Jauss (1967) en el marco de la estética de la recepción<sup>52</sup> y la historia literaria, Todorov considera los géneros como horizontes de expectativas para los lectores y modelos de escritura para los autores porque para él, “un discurso es siempre y necesariamente un acto de lenguaje” (1988: 36) y “a través de la institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes” (38). Al incluir la actitud del lector hacia el texto como lo definitorio del género, Jauss y Todorov están implícitamente haciendo referencia a los esquemas mentales de los lectores en relación con los textos literarios, donde se tienen en cuenta los tres mencionados campos de contenido, estructura y lenguaje. La teoría de los esquemas cognitivos consigue aportar una base teórica cognitiva a la estética de la recepción y a la pragmática literaria<sup>53</sup> entendiendo el proceso lector como un tipo de procesamiento de información en un doble sentido: del texto al cerebro, para activar dichos esquemas; y del cerebro al texto, para rellenar huecos de información, comprender y, a través de sistemas de

---

<sup>52</sup> Escuela o tendencia teórica en la Teoría Literaria que desplaza el foco de atención hacia el lector y su experiencia de lectura en lugar del interés en el autor o en el inmanentismo estructural de la obra. Surge en los años 60 a partir de la Escuela de Constanza, con Hans Robert Jauss –interesado en la historia de la literatura desde la perspectiva del lector y su *horizonte de expectativas*– y Wolfgang Iser –con sus estudios sobre el lector implícito como constructo teórico ya incluido en el texto–. En el ámbito estadounidense, Stanley Fish crea el concepto de *interpretive communities* como conjunto de conocimientos culturales que comparten los lectores de una época y comunidad, y que dan sentido al texto.

<sup>53</sup> Campo de la semiótica que estudia la literatura como comunicación entre un emisor y un receptor en un contexto dado de enunciación. Se ocupa de las intenciones y creencias del emisor –a partir de la *Teoría de los Actos de Habla* de Austin y Searle, y de *lo implicado* de Grice–, así como de la influencia del contexto en la interpretación del mensaje –estudiando la literariedad a través de su aceptación por una comunidad de lectores en un determinado contexto socio-cultural e histórico.

control, cotejar si el contenido del texto cumple las expectativas. En función del resultado de la comparación entre dichas expectativas y el texto, tendríamos diferentes reacciones o respuestas por parte del lector:

- a) conservación de los esquemas cognitivos.
- b) reforzamiento de los mismos –como ocurre en el discurso publicitario.
- c) transformación de los mismos a través de la adición de nuevas variables o de la reestructuración de los mismos, lo cual conllevará en ocasiones la aparición de nuevos géneros literarios.

Así, nos encontramos un movimiento de circulación de información que va inicialmente del texto al lector y que, mediante los *headers*, produce la activación de determinado esquema cognitivo, a través del cual dicho lector interpretará el texto de forma activa. El resultado de contrastar las distintas expectativas genéricas o incluso *architextuales* –en el sentido amplio genettiano–, así como las relacionadas con niveles jerárquicamente inferiores a nivel de componentes o *slots*, provocará cambios en la estructura de los esquemas cognitivos del lector que le permitirán asumir y crear una representación final coherente del texto en la mente. En la mayoría de las ocasiones se producirá una *reorganización dramática* (Culpeper 2002: 264) pero en otras, como veremos en el apartado dedicado a *Pale Fire* de Nabokov, la ambigüedad narrativa y la poca fiabilidad de la información recibida del narrador hará que los esquemas cognitivos y sociales nunca terminen de consolidarse, con lo que el lector quedará suspendido entre distintas posibilidades de cierre del relato e incluso de su clasificación genérica.

La Real Academia Española (RAE), en su 23ª edición, define el término metáfora con las siguientes acepciones: en su sentido retórico, “tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita”; en su sentido más general, como “aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión”. De igual manera, hace alusión a la metáfora continuada definiéndola como “alegoría en que unas palabras se toman en sentido recto y otras en sentido figurado”. En su Teoría Conceptual de la Metáfora, Lakoff y Johnson (1980) explican que tradicionalmente esta se ha estudiado más como una cuestión de lenguaje y estilo que como pensamiento y acción. Para ellos, sin embargo, la metáfora es también una muestra del característico modo humano de razonamiento conceptual que se refleja en el lenguaje cotidiano:

We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we think and act, is fundamentally metaphorical in nature (Lakoff y Johnson 1980: 3).

Los procesos de pensamiento humanos, por tanto, son metafóricos<sup>54</sup>. Y ahí radica la posibilidad de la existencia de metáforas como expresiones lingüísticas. Cuando estos investigadores hacen alusión a la metáfora UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA

---

<sup>54</sup> Investigadores más recientes como Raymond W. Gibbs, también hacen alusión a esta característica de la metáfora, asociándola a conceptos como el de esquema cognitivo: “Metaphor is not simply an ornamental aspect of language, but a fundamental scheme by which people conceptualize the world and their own activities” (Gibbs 2008: 3).

(ARGUMENT IS WAR)<sup>55</sup> y sus submetáforas, como por ejemplo, la expresión “*atacaron el punto débil de su argumento*”, están mostrando que no solamente se trata de una forma de utilizar palabras de otro campo semántico sino que dicha metáfora es posible porque la *discusión* se entiende estratégicamente como una guerra y de esa forma se estructuran las acciones en las que nos embarcamos cuando discutimos (Lakoff y Johnson 1980: 4). Según la Teoría Conceptual de la Metáfora, el concepto de destino (GUERRA) siempre se entiende en términos del concepto de origen (DISCUSIÓN). Posteriormente se produce un mapeado entre los elementos semánticos de ambos términos para llegar a producir significado. Por otro lado, el sistema metafórico de pensamiento humano es sistemático, coherente y está interrelacionado. Lakoff y Johnson explican esta última idea a través de la metáfora EL TIEMPO ES DINERO (TIME IS MONEY) y las posibilidades lingüísticas que su sistema conceptual permite, como, por ejemplo, atribuir al tiempo la capacidad de ser utilizado, gastado, ahorrado, poseído, intercambiado, y hasta escasear. Un concepto metafórico se enfoca en los aspectos consistentes con la metáfora y deja fuera los que no lo son (Lakoff y Johnson 1980: 10). A partir de ahí surgen metáforas muy utilizadas en el lenguaje común, como LAS IDEAS SON OBJETOS (IDEAS ARE OBJECTS), LAS EXPRESIONES LINGÜÍSTICAS SON RECIPIENTES (LINGUISTIC EXPRESSIONS ARE CONTAINERS), LA COMUNICACIÓN ES ENVIAR (COMMUNICATION IS SENDING). Las metáforas en relación con la orientación espacial suponen un tipo especial por cuanto que surgen de nuestra experiencia corporal física, pero también cultural: normalmente utilizamos ARRIBA (UP) para referirnos a la alegría, a la consciencia, a la salud y a la vida, a tener control, estatus elevado, y lo identificamos con lo bueno y lo racional. ABAJO (DOWN)

---

<sup>55</sup> Al escribir las metáforas, utilizaremos mayúsculas, nomenclatura que comenzaron a utilizar Lakoff y Johnson (1980) y que han continuado usando el resto de teóricos cognitivos que las tratan.

alude en su utilización lingüística, de forma opuesta, a la tristeza, al inconsciente, a la enfermedad, a la falta de fuerza o control, a un bajo estatus, a lo malo, a lo depravado y a lo emocional. Las metáforas conceptuales siempre son coherentes con la estructura de los conceptos más fundamentales en la cultura de que se trate (Lakoff y Johnson 1980: 22): así, en culturas que valoran más el equilibrio se darán metáforas relacionadas con la centralidad, y en aquellas en las que se valore el progreso conllevarán una orientación más de arriba-abajo.

Un tipo de metáforas que aparecen ya asumidas en el lenguaje cotidiano son las ontológicas, que abarcan aspectos tales como considerar conceptos abstractos en calidad de entidades concretas, realizar cuantificación de emociones, identificación de elementos y causas, y establecimiento de objetivos y motivaciones. Todas ellas se basan en nuestras experiencias con objetos físicos, especialmente nuestros propios cuerpos, e influyen en la forma de asumir y categorizar eventos, actividades, emociones e ideas (Lakoff y Johnson 1980: 25). Más recientemente, Lakoff (2008), en el marco de la Teoría Neuronal del Lenguaje (NTL, *Neural Theory of Language*), ha matizado su anterior teoría conceptual de la metáfora y la ha situado en el marco de los nuevos descubrimientos en las ciencias cognitivas del cerebro. Ahora, el proceso de comprensión de metáforas se explica de la siguiente manera:

When you hear a metaphorical expression, the literal meanings of the words should activate the source domain circuitry and the context should activate the target domain circuitry, and together they should activate the mapping circuit (Lakoff 2008: 27).

También explica cómo nuevas metáforas conceptuales complejas son más fáciles de aprender y comprender si se basan en metáforas primarias, ya que aprovechan la activación de las sinapsis neuronales de estas últimas, a las que simplemente se añaden más conexiones



sinápticas, combinándose todas ellas en una nueva *gestalt*<sup>56</sup> (Lakoff 2008: 17). Como ejemplo, presenta la metáfora compleja MI TRABAJO ES UNA CÁRCEL (MY JOB IS A JAIL), la cual es procesada y activada a través de metáforas más simples que ya se encuentran en nuestro sistema conceptual porque tienen su origen en nuestro propio cuerpo: ‘Alcanzar un objetivo es llegar a un destino’ y ‘Las acciones son movimientos’. Combinando ‘La restricción de libertad de movimientos’ con ‘Las acciones son movimientos’, llegamos a la ‘restricción de acciones’. Combinando ‘el deseo de un destino’ con ‘Alcanzar un objetivo es llegar a un destino’, obtenemos ‘el logro de objetivos’. Por tanto, la metáfora MI TRABAJO ES UNA CÁRCEL conllevaría que mi trabajo restringe mi libertad de acción para alcanzar dichos objetivos, y por ello provoca frustración y otras emociones. La facilidad en la comprensión de dicha metáfora también se basa en el principio *hebbiano*<sup>57</sup> de que las neuronas que *se disparan* al mismo tiempo, se conectan, creando una red o mapeado neuronal que modifica el cerebro a través del aprendizaje.

La personificación, que la RAE identifica con la prosopopeya de la retórica –“figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a los seres irracionales las del hombre”-, según Lakoff y Johnson (1980: 33), nos ayuda a percibir los fenómenos del mundo y de la sociedad en términos humanos. De ahí, ejemplos como “La vida me ha engañado” o “La inflación es nuestro adversario”.

La metonimia –según la RAE, “tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada”- y la sinécdoque –para la RAE, “tropo que consiste en extender, restringir o

---

<sup>56</sup> Entendida como una red de nodos neuronales.

<sup>57</sup> Donald Olding Hebb (1904-1985), psicólogo canadiense, autor del libro *The Organization of Behaviour* (1949), sobre las bases neuronales del aprendizaje.

alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada”- están relacionadas con la metáfora por cuanto que proporcionan significado, aunque su función primordial sea la referencial, de una entidad por otra: “Metonymic concepts allow us to conceptualize one thing by means of its relation to something else” (Lakoff y Johnson 1980: 39).

La diferencia entre metáforas conceptuales ‘convencionales’ y metáforas ‘literarias’ guarda relación con el debate sobre lo que se considera un texto literario o no literario. Según explican Biebuyck y Martens (2011), dicha diferencia entre metáforas no consiste en una cuestión de grado o apariencia sino de clara incongruencia: las metáforas literarias utilizan anomalías referenciales cuyos ‘mapeados’ nunca llegan a producirse completamente y la incongruencia de significado permanece. Para llegar a explicar su comprensión por parte de lectores experimentados, partimos del modelo de procesamiento de metáforas de Fauconnier y Turner (2002), útil tanto para el lenguaje cotidiano como para el literario, que explica que el significado surge a partir de la combinación (*blending*) de distintos espacios mentales, simulaciones cognitivas formadas por palabras, imágenes e ideas que tienen una base fisiológica neuronal. Para dichos teóricos, la creación de conceptos surge en el lector debido a la integración de distintos dominios o simulaciones que provienen de su conocimiento y de su experiencia. Ya no se trata del mapeado de los dominios semánticos del término de origen y de destino con distintos valores semánticos, pues, según Lakoff y Johnson, el término objetivo siempre se configuraba en función del de origen; ahora, a partir de dos espacios mentales de entrada a un mismo nivel jerárquico (los dos términos de la metáfora, el de origen y el de llegada), y un espacio genérico, que los relaciona, surge el *blend*, combinación o fusión de ambos y sus estructuras adicionales, lo cual genera el sentido figurado de la metáfora.

Otra reciente teoría que explica el procesamiento de las metáforas es la de Gentner y Bowdle, quienes hablan de un mapeo de estructuras que acerca el funcionamiento de las metáforas a procesos de analogía y similitud:

An analogy is a mapping between two represented situations in which common relational structure is aligned...According to structure-mapping theory, analogical mapping is a process of establishing a structure alignment between two represented situations and then projecting inferences (2008: 109).

Para estos autores, se produce un alineamiento entre dos estructuras (los dos elementos mapeados a comparar de la metáfora), cuyos puntos en común producen espontáneamente inferencias que generan la comprensión del significado no literal de la metáfora. También explican que, aunque las metáforas novedosas no dependan de la aplicación de categorías metafóricas, pueden llegar a crear dichas categorías: las metáforas convencionales se procesarían simplemente por comparación, mientras que las novedosas requerirían el acceso a una abstracción que permitiera considerar el elemento base de la metáfora como una categoría, y el elemento de destino, como un ejemplo de dicha categoría (Genter y Bowdle 2008: 116). Muchas metáforas tendrían, según ellos, una *carrera* en la que pasarían de novedosas a convencionales, llegando a crear nuevas categorías metafóricas.

Semino y Steen (2008) muestran las diferencias de opinión insalvables entre los teóricos más cercanos a un estudio lingüístico de los textos, que abogan por la discontinuidad esencial entre metáforas literarias o no literarias; y los que, desde un punto de vista más cognitivo y neuronal, como Lakoff, Fauconnier y Turner, la rechazan, ya que para ellos se trataría de metáforas conceptuales complejas basadas en otras más simples. De cualquier forma, “literary writers use metaphor to go beyond and extend our ordinary linguistic and/or conceptual resources, and to provide novel insights and perspectives into human experience”

(Semino y Steen 2008: 233). En este sentido, otros estudiosos, como Biebuyck y Martens (2011), han expresado la necesidad de integrar las aproximaciones teóricas cognitiva, retórica y narratológica para poder afrontar la complejidad de la metáfora literaria. Ellos entienden la comprensión metafórica como una negociación entre diferentes lectores acerca de la *epinarrativa* (sentido literal) y la *paranarrativa* (reordenación de la información textual sobre el mundo ficcional como suplemento al mismo). La paranarrativa expande los ámbitos espacial, temporal y modal de la epinarrativa y no se erige en lectura alternativa del texto sino que suplementa a la ya existente:

It might be much more rewarding to approach the network of metaphors and other figures of speech in a literary text as an additional layer of narrativity, instead of tracing the unfolding of a guiding metaphor or merely falling back on already available cognitive scripts (Biebuyck y Martens 2011: 65).

De este modo, los lectores adquieren una competencia lectora metafórica que proviene de una negociación retórica con fuerte retroalimentación por parte del texto.

La importancia del contexto en la comprensión de las metáforas ha sido estudiada por Jacobi (2011: 114), quien incluye variables como la personalidad, la ideología, la competencia lingüística y el horizonte intertextual de escritor y lector para explicar cómo se crea y se recibe una figura metafórica. Es necesario estudiar el espacio histórico y socio-cultural en el que se generan los significados de la metáfora, sobre todo si esta es del tipo complejo, y especialmente, literario, el cual muchas veces conlleva un lenguaje figurado y requiere un lector experimentado.

Existen otros teóricos que llaman la atención sobre el peligro de reducir la metáfora a un asunto estrictamente cognitivo y neuronal. Por ello, aún sin renegar de principios como el mapeo cognitivo y la combinación de los espacios mentales, demandan un mayor énfasis en

los aspectos textuales: Bo Pettersson (2011) ha estudiado las metáforas extendidas (continuadas, según la RAE) a lo largo de una narración literaria. Según él, la complejidad y la especificidad literaria de las metáforas no permiten una lectura exclusivamente cognitiva sino que requieren una lectura atenta a partir del texto y el estudio de cómo las metáforas se combinan con las características formales y temáticas de los textos que las sustentan, lo cual nos parece muy pertinente para nuestro estudio. Para ello, Pettersson combina la teoría del *blending* de Fauconnier y Turner, la hermenéutica de Paul Ricoeur<sup>58</sup> (1994), la semiótica de Jorgen Dines Johansen y los estudios de Frye sobre la alegoría. De esta manera, la metáfora sería considerada como una representación conceptual y una figura retórica al mismo tiempo. Además de reflexionar sobre género literario y metáfora, Pettersson se hace una serie de preguntas muy pertinentes, cuyas respuestas sirven de práctica guía para el análisis metafórico de un texto narrativo extenso:

How is metaphor extended or changed when combined with other tropes and text-types?  
What is included and excluded by particular uses of narration and focalisation? In what ways are metaphor and narrative combined and to what effect? In what ways can metaphors be extended into allegories? (2011: 108).

Estas preguntas nos servirán de guía a la hora de analizar la estructura metafórica de las obras literarias y cómo esta se imbrica en sus temas y motivos, los cuales, a su vez, dialogan con otros textos con los que mantienen relaciones intertextuales.

---

<sup>58</sup> Para Ricoeur (1978), la metáfora es clave para su concepto de mimesis como imitación e imaginación, en el ámbito del ‘como si’. El desplazamiento de significado al nivel de las palabras se corresponde con otro significado al nivel del argumento.

### III.

## *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO: DIÁLOGOS INTERTEXTUALES* ENTRE ANTÍPODAS GEOGRÁFICAS Y CULTURALES

#### 1. UNA LECTURA BAJTINIANA

##### 1.1. DIALOGISMO, PLURILINGÜISMO Y BIVOCALIDAD

##### 1.2. EL CRONOTOPO *NIKKEI*

##### 1.3. EL DOBLE: DE LA CARNAVALIZACIÓN DE BAJTÍN A LOS MUNDOS FICCIONALES DE DOLEŽEL

#### 2. EL HIPERTEXTO BRASILEÑO DE TANIZAKI JUNICHIRO

##### 2.2. EL PALIMPSESTO GENETTIANO

##### 2.3. TEMAS Y MOTIVOS COMO DIÁLOGO INTERTEXTUAL



*Literatura é invenção. Ficção é ficção. Chamar uma história de história verídica é um insulto tanto à arte quanto à verdade*<sup>59</sup>.

Bernardo Carvalho

---

<sup>59</sup> “Literatura es invención. La ficción es ficción. Llamar a un relato historia verídica es un insulto al arte y a la verdad”. En *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções* (Carvalho 2005: 123).





## 1. UNA LECTURA BAJTINIANA

### 1.1. DIALOGISMO, PLURILINGÜISMO Y BIVOCALIDAD

*O sol* supone un ejemplo de la técnica carvalhiana de utilizar narradores sucesivamente dentro de otros y jugar con las voces de todos ellos hasta lograr crear una compleja arquitectura diegética. Su marco narrativo inicial es el de una voz en primera persona: un joven publicista brasileño de origen *nikkei*<sup>60</sup> y escritor frustrado vuelve al restaurante japonés en el barrio de Liberdade, en São Paulo, donde solía beber sake y discutir sobre literatura diez años atrás con sus compañeros. Allí contactará con la vieja japonesa Setsuko, dueña del restaurante, quien lo contrata para escribir un libro a partir de la historia que esta le irá relatando. Durante tres encuentros con Setsuko en la casa de estilo tradicional japonés que ella tiene en la ciudad, Setsuko relatará y él tomará notas. Tras el tercer encuentro, ella desaparece, la casa es desmantelada y el restaurante ha sido vendido. El *nikkei*, comprometido personalmente con el relato de la japonesa, emprende su particular búsqueda de la verdad de un modo detectivesco y confiesa que “o meu romance começa aqui”<sup>61</sup> (Carvalho 2007: 95). Viaja al interior del estado de São Paulo y más tarde a Japón para conocer a uno de los personajes del relato de Setsuko; allí, a través de una carta descubrirá las claves del mismo y volverá a Brasil. La acción de este nivel narrativo transcurre en algún momento cercano al actual –y por ende, de la publicación de la novela en 2007– por la mención al uso de Internet, a cibercafés japoneses, y por la alusión puntual a los disturbios ocurridos en la ciudad de São Paulo en mayo de 2006. En el caso del primer relato de Setsuko,

---

<sup>60</sup> Descendiente de japoneses emigrados a Brasil y asimilado en mayor o menor grado a la cultura brasileña.

<sup>61</sup> “Mi novela comienza aquí”.

las fechas se extienden desde 1940 a 1951; la mayoría del tiempo, la acción transcurre en Japón aunque también puntualmente en Java, Indonesia, durante la Segunda Guerra Mundial. El relato de la vieja japonesa, interrumpido por comentarios del *nikkei* encargado de escribirlo, cuenta la historia de dos mujeres que se conocen en Osaka en 1947 tras la guerra, como estudiantes en una escuela-taller de fabricación de muñecas japonesas: una de ellas es Setsuko, la vieja dueña del restaurante; la otra es Michiyo, una atractiva joven de familia adinerada casada con Jokichi, hijo de un industrial japonés. Entre las confidencias que Michiyo le cuenta a Setsuko –iniciándose un tercer nivel diegético– está la relación que todavía mantiene con su ex-novio Masukichi, un joven actor de teatro *kyôgen*<sup>62</sup> que había combatido en la batalla de Okinawa. También le es relatada la historia del marido, Jokichi, quien en 1941 había sido enviado al norte de Japón por su padre para evitar ser llamado a filas y al que finalmente suplanta un empleado de la fábrica de su padre, Seiji, que muere en la batalla de Java. Setsuko entra a trabajar como secretaria en la casa de Michiyo y sirve de correo de cartas entre los dos amantes hasta que es despedida sin más explicaciones. Al cabo de un tiempo, Michiyo vuelve a contactar con ella y le relata cómo su amante Masukichi y su marido Jokichi acabaron conociéndose y entablando una relación homosexual a sus espaldas. Setsuko cuenta toda la historia de Michiyo y los dos hombres a un viejo escritor famoso de Kioto, quien publica la historia por entregas en una revista de gran tirada en Kansai<sup>63</sup>, lo que provoca el suicidio de Jokichi. Tras el mismo, es Masukichi quien contacta a Setsuko para desmentir su relación con el marido de Michiyo y explicarle la verdad –de nuevo un tercer nivel diegético–: Jokichi lo había contratado para que se hiciera pasar por un soldado amigo

---

<sup>62</sup> El teatro *kyôgen* consiste en obras cómicas costumbristas cortas que desde el siglo XV se representan entre dos obras de teatro *Noh*, más serio y dramático.

<sup>63</sup> Una de las grandes áreas de población del oeste de Japón, y que incluye las ciudades de Osaka, Kioto, Kobe y Nara.

de Seiji, el joven que lo suplantó en Java, y recompensara económicamente a su familia. Después del relato de la dueña del restaurante japonés, el joven *nikkei* viaja a la ciudad de Promissão, en el estado de São Paulo, y descubre que el personaje de Setsuko no era real sino que la vieja japonesa se llamaba Michiyo y había inventado ese otro nombre y el personaje ficticio para poder referir su propia historia en tercera persona. Finalmente, en la conclusión epistolar –con el *nikkei* ya en Japón al final de la novela– a la que hacíamos referencia anteriormente, se desmiente también el suicidio de Jokichi: este viajó en 1951 con otro nombre a Brasil para asesinar al hombre que había matado a Seiji en Java, un primo del emperador de Japón y criminal de guerra. Jokichi había permanecido en Brasil hasta su muerte por motivos naturales en la misma fecha en que la vieja dueña del restaurante se aproxima al *nikkei* para encargarle que escriba su historia.

Esta novela del escritor brasileño Bernardo Carvalho supone un claro ejemplo de la novela plurilingüe y dialógica bajtiniana. Su primera fuente de dialogismo se encuentra en su complejidad narrativa. Escrita en primera persona por un narrador homodiegético, supone lo que se conoce como *ich Erzählung*: narración en primera persona como forma análoga al relato del narrador, a veces orientada hacia la palabra ajena, a veces acercándose y fundiéndose con la palabra directa del autor (Bajtín 2004: 281). Este narrador, cuyo nombre permanece ausente en la novela y que habla desde un momento final en la escritura del relato pero que crea la imagen ficcional de ir conociendo los detalles del mismo a la vez que el lector, se convierte en receptor de historias narradas por el personaje de Setsuko, que a su vez ha oído relatos de otros, y así sucesivamente, hasta llegar en ocasiones a un quinto nivel diegético. Esta cantidad de niveles narrativos<sup>64</sup> provoca una constante bivocalidad en el discurso del narrador, donde llegan a apreciarse distintas voces en un mismo enunciado a través de variadas técnicas

---

<sup>64</sup> Característica ya presente en obras clásicas de la literatura universal, como, por ejemplo, *El Quijote*.

narrativas que Bajtín especifica y que comentaremos más adelante. Durante el relato del narrador homodiegético que hace las veces de primer marco narrativo se producen muchos saltos temporales hacia adelante –prolepsis– o hacia atrás –analepsis– referentes a la vida del narrador, a los acontecimientos y a la escritura del relato mismo, con lo que se le añade un componente metanarrativo. Además, el relato de Setsuko, vieja japonesa dueña de un restaurante en São Paulo donde conoce al narrador, hace referencia a hechos ocurridos cincuenta años atrás en Japón, durante e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, con lo que voces e ideologías de diferentes tiempos, culturas y lugares tienen ocasión de coincidir en los mismos enunciados. El carácter metaficcional de la narración se acentúa una vez que conocemos el argumento inicial de la novela: Setsuko quiere contratar al narrador, un joven publicista *nikkei*, quien además es un escritor frustrado, para que escriba una novela con la historia que ella le va a referir. Lo que se encuentra el lector son claves para la escritura de esta novela puesto que el narrador incluye los detalles pormenorizados de sus encuentros con la vieja, las historias que ésta le cuenta, las reacciones de él mismo frente a ellas y las reflexiones de ambos frente a la escritura. También están presentes las peripecias del narrador, una vez que Setsuko ha desaparecido y él adquiere un mayor protagonismo en la historia. Para poder escribir la novela, el narrador debe intentar comprender los cabos sueltos de la historia, cosa que nunca termina de ocurrir de una forma concluyente, permaneciendo hasta el final posibles distintas interpretaciones, como un guiño al carácter inconcluso de historia y personajes del que habla Bajtín. De la misma manera que Setsuko le oculta al narrador los apellidos de los personajes de su historia para no comprometer su privacidad, éste decide también ocultárnoslos a sus lectores: “embora eu tenha terminado por conhecer os nomes completos, decidi respeitar suas precauções, mesmo quando já não eram necessárias,

porque foi assim que a ouvi”<sup>65</sup> (Carvalho 2007: 35); y organiza el relato en torno a la historia de la vieja en el pasado, pero reapareciendo su voz narrativa constantemente para volver al tiempo presente y anticipar detalles y datos sin sentido aparente que van tomando cuerpo a medida que avanza la novela, de la misma forma que la vieja Setsuko “não queria que me adiantasse e buscasse na realidade as respostas para o que ela me dava a conta-gotas, como se a realidade pudesse contradizê-la”<sup>66</sup> (Carvalho 2007: 34).

Según Bajtín (1979: 276-291), el discurso orientado hacia el discurso ajeno, la palabra bivocal, se puede representar como estilización –lo que importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que expresión de un peculiar punto de vista–; como imitación –completa fusión de voces sin intención de que se escuche otra voz–; como relato del narrador; como *ischerzählung*; como parodia; como polémica interna oculta –la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o determina la palabra del autor permaneciendo fuera de ella–; como cualquier discurso que toma en cuenta la palabra ajena; como réplica del diálogo –cada palabra dirigida hacia su objeto reacciona también a la palabra ajena, contestándola y anticipándola–; y como diálogo oculto –diálogo en el que el segundo interlocutor está presente implícitamente dejando una huella en el discurso del primero–. Encontramos los dos primeros casos en *O sol* en numerosas ocasiones cuando el narrador repite algunas de las frases enigmáticas de la vieja Setsuko, ya sea permaneciendo el sentido de la frase como propiedad de la vieja –estilización– o incorporándola el narrador a su propia visión del mundo –imitación– en la que

---

<sup>65</sup> “Aunque haya terminado conociendo los nombres completos, he decidido respetar sus precauciones, incluso aunque ya no sean necesarias, porque es así como los escuché de ella”.

<sup>66</sup> “Ella no quería que yo me adelantara y buscara en la realidad las respuestas a lo que ella me daba con cuentagotas, como si la realidad pudiera contradecirla”.

las voces de ambos se han fundido: de ahí que frases como “O texto é o corpo”<sup>67</sup> (Carvalho 2007: 77, 102), “O melhor escritor é quem nunca escreveu nada”<sup>68</sup> (14, 35, 40), evoquen distintas voces en función de su situación en el contexto de la novela. La fusión de voces, aunque no de forma completa, también se da en algunas prolepsis, como en el caso siguiente, apenas al comienzo de la novela: “Só muito depois fui entender a razão do seu pudor. Contar significava reconhecer um pesadelo, mas também lhe dar um fim”<sup>69</sup> (35).

La comentada clasificación bajtiniana sobre la palabra bivocal “tiene un carácter abstracto. Una palabra concreta puede pertenecer simultáneamente a diversas variantes e incluso a varios tipos de discurso. Además, las interrelaciones con la palabra ajena en un contexto concreto y viviente no tienen un carácter inamovible sino dinámico” (Bajtín 1979: 290). Y esto puede verse en numerosas ocasiones en *O sol*, donde el *icherzählung* se mezcla con discursos que toman en cuenta la palabra ajena y con polémicas internas ocultas, produciendo una mayor riqueza dialógica, como el siguiente enunciado, en el que se hallan presentes hasta cinco voces diferentes:

O pai sabia que a filha e Masukichi não se falavam fazia meses e achava improvável a hipótese de um casamento às escondidas com o ator. Sabia que ele era capaz de reduzir a filha à mais completa humilhação, e não descartava nem mesmo a hipótese de que viesse a fugir com ela só para chafurdar ainda mais a família na lama, mas não teria a petulância de reaparecer justamente depois de Jokichi ter pedido Michiyo em casamento, atizado pela notícia –embora não fosse improvável que Michiyo também tivesse

---

<sup>67</sup> “El texto es el cuerpo”.

<sup>68</sup> “El mejor escritor es el que nunca ha escrito nada”.

<sup>69</sup> “Solo mucho después llegué a entender el motivo de su reticencia a hablar. Contar significaba recordar una pesadilla pero también acabar con ella”.

suspeitado dessa possibilidade, e a alimentado, quando exigiu um compromisso formal como condição para rever Jokichi<sup>70</sup> (Carvalho 2007: 56).

En este caso, la voz enmarcada por Setsuko y el narrador primero al que ésta relata los acontecimientos pasados es la del padre de Michiyo, que a su vez incluye las voces de Masukichi y de su hija. Elementos del discurso como las referencias a una *completa humilhação* y a *chafurdar ainda mais a família na lama* muestran el odio entre los dos hombres en el contexto de sus supuestas diferencias políticas –el padre, ultranacionalista; Masukichi, libertario–, y el enfrentamiento, por tanto, de dos formas ideológicas de entender el mundo. Palabras con fuerte contenido emocional como *humilhação* y, sobre todo, *chafurdar*, por sus connotaciones de jerga coloquial, remiten a la voz de Masukichi y no del padre, cuya voz sí reaparece de nuevo al hacer referencia de forma polémica a la *petulância* del ex novio de su hija. La voz de ésta también aparece explícitamente precedida por su nombre incluyendo en sí misma la de Masukichi cuando habla *dessa possibilidade* de que Masukichi decidiera aparecer cuando se enterara de su compromiso con Jokichi.

Hay también bastantes ejemplos de réplica del diálogo y diálogos ocultos en el narrador primero de la novela: antes de éste conocer a Setsuko, un cocinero le habla sobre ella y el narrador elucubra para sus adentros que como ella venía de Osaka y tenía dinero, debía ser de los *yakuza*<sup>71</sup>. Inmediatamente, como reaccionando y anticipando un comentario de los

---

<sup>70</sup> “El padre sabía que su hija y Masukichi no se hablaban desde hacía meses y encontraba improbable la posibilidad de un matrimonio a escondidas con el actor. Sabía que él era capaz de someter a su hija a la más completa humillación, y ni siquiera descartaba la posibilidad de que intentara huir con ella tan solo para ensuciar todavía más el nombre de la familia, pero no tendría la petulancia de volver a aparecer justo después de haber pedido Jokichi a Michiyo en matrimonio, molesto por la noticia –aunque tampoco era imposible que Michiyo también hubiera pensado en esta posibilidad y la hubiera buscado cuando exigió a Jokichi un compromiso formal de matrimonio si éste quería volver a verla”.

<sup>71</sup> Crimen organizado japonés.



lectores acerca de su precipitado e infundado silogismo, continúa: “No fundo, sou um moralista. O mundo está cheio deles. É um azar quando se tornam escritores. Estão sempre prontos a dar opinião sobre tudo”<sup>72</sup> (Carvalho 2007: 18). O cuando, ya de viaje en Japón el narrador al final de la novela, ve por las calles de Osaka a una prostituta de mediana edad, muy maquillada y un poco gorda, corriendo de la mano de un hombre delgado y más joven que ella, asomándose a la puerta de los hoteles para salir enseguida, y, en un acto de sinceridad metaficcional, como respondiéndose a otra voz dentro de sí mismo, acaba confesando:

Não entendi se procuravam o hotel mais barato ou algum que simplesmente os aceitasse. A prostituta (fui eu quem decidi o que ela era, só pela aparência) puxava o homem tísico pela mão, de porta em porta, iam felizes, do jeito que dava, à maneira de um casal apaixonado num filme da *nouvelle vague*, só que trinta anos depois<sup>73</sup> (Carvalho 2007: 112-113).

La alusión a esa construcción imaginaria del narrador como interpretación de los acontecimientos que está presenciando en base a sus propias experiencias fílmicas supone también otra forma de dialogismo bajtiniano extrapolado al lenguaje visual, como una relectura de los filmes franceses de los años sesenta en las calles del Japón del siglo XXI o a nivel psico-sociológico como una ideología, en tanto forma de entender el mundo, a partir de su visión un tanto etnocéntrica de unos hechos que no comprende.

---

<sup>72</sup> “En el fondo soy un moralista. El mundo está lleno de ellos. Es una casualidad que se hagan escritores. Siempre están dispuestos a dar una opinión sobre todo”.

<sup>73</sup> “No entendí si buscaban el hotel más barato o alguno que los aceptase. La prostituta (fui yo quien decidí que ella lo era, solo por la apariencia) tiraba de la mano del hombre flaco, de puerta en puerta, iban felices por lo que parecía, como una pareja de enamorados en una película de la *nouvelle vague*, solo que treinta años después”.

La voz del narrador también polemiza con la de sus bisabuelos japoneses, primeros inmigrantes de su familia en Brasil, que no llegó a conocer. Estos escapaban de un país o intentaban volver atrás en unas tradiciones japonesas que estaban desapareciendo en Japón al repetir una forma de vida tradicional japonesa en un país ajeno a ellos como era Brasil: “escrever em português era para mim...reconhecer de uma vez por todas que estamos todos amaldiçoados, onde quer que seja. Sempre. E que o céu é aqui mesmo”<sup>74</sup> (Carvalho 2007: 22). Más tarde, en su periplo japonés, el narrador vuelve a hacer mención a ello en otro diálogo oculto con su hermana, profesora universitaria en Brasil que terminó yéndose a Brasil para trabajar de operaria en una fábrica. Ella no quería que fuera a visitarla por miedo a “que confirmasse o meu pesadelo e a minha prognose de que viver no Japão, para nos dois pelo menos, seria pôr em marcha a engrenagem da qual fugiram os bisavós ao emigrar para o Brasil”<sup>75</sup> (Carvalho 2007: 110).

Explica Bajtín (1989: 110) que “cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones”. En relación a ese Japón tradicional al que deseaban volver los bisabuelos emigrantes del narrador, y también la vieja Setsuko al construir una casa tradicional japonesa en el centro de São Paulo, hay en *O sol* algunos ejemplos de palabras que contienen connotaciones que sobrepasan lo que estrictamente denotan, debido al valor atávico del que disfrutaban en su cultura de origen. Una de ellas es la palabra *bonecas*<sup>76</sup>, que se introduce en el argumento aportando matices que incluso el

---

<sup>74</sup> “Escribir en portugués era para mí...reconocer de una vez por todas que estamos todos malditos, donde quiera que sea. Siempre. Y que el Cielo está aquí mismo”.

<sup>75</sup> “confirmase mi pesadilla y mi pronosis de que vivir en Japón, por lo menos para nosotros dos, sería poner en marcha el engranaje del cual habían huido nuestros bisabuelos al emigrar a Brasil”.

<sup>76</sup> Muñecas.

narrador comenta: tras la Segunda Guerra Mundial y la introducción indiscriminada en Japón de influencias culturales occidentales –proceso que ya había comenzado a partir de la segunda mitad del siglo XIX durante el período Meiji<sup>77</sup> y que comentaremos extensamente en el capítulo V– el padre de una Setsuko de todavía 19 años la matricula en una escuela-taller de fabricación de muñecas japonesas tradicionales porque “para o pai a oficina de confecção de bonecas numa Osaka devastada significava uma esperança de salvação em meio ao caos, a miragem de um passado idílico de tradições em meio a desilusão do presente”<sup>78</sup> (Carvalho 2007: 36-37). La cuestión de las muñecas tradicionales japonesas trasciende lo anecdótico y se convierte en metonimia de Japón y de su complejo de inferioridad hacia Occidente en el discurso directo de Michiyo, la joven que Setsuko conoce en ese taller-escuela y de la que se hace amiga y confidente: “As bonecas japonesas são muito inferiores às francesas. Veja! Não tem orelhas!”<sup>79</sup> (Carvalho 2007: 38). Este discurso directo se ve complementado por otro del narrador que incluye su propia voz y hace referencia al aspecto grotesco de fabricar muñecas en un país destruido por la guerra.

Existe un escritor japonés cuyas novelas suelen hacer hincapié en la cuestión de Oriente (Japón)-Occidente al igual que hace Bernardo Carvalho en *O sol*. Y no solo se trata de una coincidencia temática sino que el relato de la vieja Setsuko dentro de la novela brasileña consiste en una reelaboración clara de al menos tres novelas de Tanizaki Junichirô, cuyo nombre y los títulos de dichas novelas son mencionados explícitamente por el narrador

---

<sup>77</sup> Período entre 1868 y 1912 conocido con ese nombre por el emperador que reinó durante ese tiempo y en el que se pasó de una estructura feudal a la de un estado moderno en los terrenos cultural, político, tecnológico y militar.

<sup>78</sup> “para su padre el taller de confección de muñecas en una Osaka devastada suponía una esperanza de salvación en medio del caos, el espejismo de un pasado idílico de tradiciones en medio de la desilusión del presente”.

<sup>79</sup> “Las muñecas japonesas son muy inferiores a las francesas. ¡Mira! ¡No tienen orejas!”.

de *O sol*. La localización geográfica de la historia, entre Osaka y Kobe, el motivo del triángulo amoroso, el de la interrupción de la publicación, y la caracterización de los personajes ya daban muchos indicios a un lector conocedor de literatura japonesa contemporánea para percibir las similitudes, aunque también las variaciones, de esta relectura de las novelas *Kagi* (*La llave*), *Manji* (*Arenas movedizas*) y *Sasameyuki* (*Las hermanas Makioka*)<sup>80</sup> del escritor japonés. Una vez terminado el relato de la vieja Setsuko en *O sol* y desaparecer ésta de la vida de la vida del joven *nikkei*, dicho narrador nos desvela con detalle tales similitudes: “Ela nunca tinha falado de Junichiro Tanizaki. Foi o mesmo amigo do departamento de línguas orientais da universidade, que já ressaltara a semelhança entre o que eu lhe contava e romances como *A chave*, *Voragem* e *As irmãs Makioka*...”<sup>81</sup> (Carvalho 2007: 103). Sobre las relaciones intertextuales entre *O sol* y las novelas de Tanizaki, nos extenderemos más en el apartado 2 de este capítulo.

Para Bajtín (1989: 81), los géneros intercalados son otras unidades compositivas fundamentales a través de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela. En *O sol* nos encontramos con una novela metaficcional en primera persona que incluye una narración propia de la novela sentimental, de aventuras e incluso detectivesca que a su vez incluye obras de teatro japonés *kyôgen* y género epistolar. Cada género que aparece en la novela incorpora diversas formas lingüísticas y narrativas que a su vez aluden a épocas diferentes y distintas

---

<sup>80</sup> Traducidas al español desde el inglés. Títulos originales en japonés, respectivamente: 鍵 *Kagi*, 半 *Manji*, 細雪 *Sasameyuki*. A día de hoy no existen traducciones al español directamente desde el japonés, sino exclusivamente desde el inglés, por lo que cuando aparezcan citas de dichas novelas en este trabajo, serán traducciones mías del japonés. En el caso de *La llave*, el paralelismo se encuentra en las circunstancias extraliterarias de la interrupción de la publicación de esta última novela, temática que se advierte en *O sol*.

<sup>81</sup> “Ella nunca me había hablado de Tanizaki Junichiro. Fue el mismo amigo del Departamento de Lenguas Orientales de la universidad, quien ya había resaltado la semejanza entre lo que yo le contaba y novelas como *La Llave*, *Torbellino* [*Arenas movedizas*] y *Las hermanas Makioka*...”.

visiones del mundo. Además de la riqueza narrativa que supone esta multiplicidad de géneros, entre ellos también se produce un diálogo: el personaje de Masukichi crea su obra de *kyôgen* a partir de una obra de Ihara Saikaku<sup>82</sup> –dialogando por tanto con la voz de este último– para mostrar al público, entre el que se encuentra la joven Setsuko, su visión del suicidio como acto máximo de amor; también insinúa implícitamente la cuestión de su homosexualidad, como más tarde Setsuko comprobará por sí misma. En el continuo intercambio de cartas entre Michiyo y Masukichi, cuyo contenido Setsuko se encargará de desvelar, se introduce el elemento metaficcional de que dichos personajes acaban dialogando con el mismo género epistolar, creándose a sí mismos como personajes a partir de unos modelos narrativos previos: “Aparentemente, pelas próprias condições peculiares da relação, tinham se acostumado à extemporaneidade epistolar dos personagens de romance”<sup>83</sup> (Carvalho 2007: 67). La voz del narrador *nikkei* queda incorporada a la historia que le está siendo relatada por la vieja Setsuko, quien, a su vez, dialoga con las convenciones temáticas y estilísticas del género epistolar. Como vemos, la profundidad de capas narrativas en la novela con sus distintas visiones del mundo, más la diferencia temporal y la riqueza de géneros, hacen de *O sol*, a través de la palabra bivocal, una verdadera novela polifónica.

---

<sup>82</sup> La obra en la que se basa Masukichi para su obra de teatro *kyôgen* es un cuento de Ihara Saikaku, conocido escritor japonés del siglo XVII: 男色大鑑 *Nanshoku Ookagami* (Espejo de amor entre hombres), que incluye episodios amorosos entre samuráis, monjes y actores.

<sup>83</sup> “Aparentemente por las propias condiciones peculiares de su relación, se habían acostumbrado a una extemporaneidad epistolar de personajes de novela”.

## 1.2. EL CRONOTOPO *NIKKEI*

La novela de Bernardo Carvalho está contextualizada, a grandes rasgos, en dos espacios y dos tiempos distintos: Brasil y Japón, en la época actual y en los años cuarenta del pasado siglo, respectivamente. A nivel narrativo, existen entre ambos espacios y tiempos continuas interrelaciones, lo que favorece la riqueza cronotópica y el diálogo ideológico bajtiniano entre los distintos cronotopos. El marco narrativo inicial es el de un joven *nikkei* en el Brasil de nuestros días en un São Paulo que se supone una ciudad que “não se enxerga -ou não chamaria periferia de periferia. Não é só eufemismo. Chamam-se excluídos aos oitenta por cento da população...megálópole violenta do Terceiro Mundo”<sup>84</sup> (Carvalho 2007: 15-16). Pero el mismo narrador expresa el carácter multicultural de la ciudad aludiendo al reciente pasado inmigrante de sus moradores, que dio lugar a la configuración de una capital caótica y heterogénea: “Cada imigrante, achando que transplantava o estilo da sua terra e dos antepassados, acabou contribuindo para a caricatura local”<sup>85</sup> (16). Dentro de São Paulo, el barrio de Liberdade representa la cultura japonesa, con sus inmigrantes de primera, segunda, tercera o cuarta generación, con sus tiendas y restaurantes de comida japonesa –en uno de ellos, en el restaurante Seiyoken, se produce el primer encuentro entre el narrador y la vieja Setsuko–, templos y rótulos escritos en *kanji*<sup>86</sup>. El narrador, como buen *nikkei*, es consciente de lo que el barrio de Liberdade significa, aunque reniega de ello: “A Liberdade é um desses bairros de São Paulo... o que a cidade tem de mais pobre e de paradoxalmente mais autêntico:

---

<sup>84</sup> “No se divisa –o no la llamarían periferia de la periferia. No es solo un eufemismo. Se considera excluido al ochenta por ciento de la población...una megalópolis violenta del Tercer Mundo”.

<sup>85</sup> “Cada inmigrante, creyendo que trasplantaba el estilo de su tierra y de sus antepasados, acabó contribuyendo a la caricatura local”.

<sup>86</sup> Caracteres de origen chino utilizados en la escritura del lenguaje japonés.

a vontade de passar pelo que não é”<sup>87</sup> (Carvalho 2007: 15). Para él, Liberdade, al igual que el Museo de la Inmigración Japonesa en la ciudad de Bastos, con un monte Fuji en miniatura, es un Japón de mentira y al mismo tiempo de verdad por cuanto que supone el recuerdo de la pesadilla que le perseguía desde la infancia. Hay un rechazo por su parte hacia todo lo japonés, empezando por el idioma, que nunca aprendió, y su preferencia por el portugués: “uma modernidade de fantasia, deformada, a materialização impotente de querer se imaginar num outro lugar mas já não saber como retornar a ele”<sup>88</sup> (30). En el cronotopo *nikkei*, el barrio de Liberdade significa la tierra y el tiempo de sus bisabuelos, de sus ancestros japoneses, como una unidad espacio-temporal inseparable. Al final de la novela, dicho narrador viajará al Japón actual, en una búsqueda detectivesca del final de la historia de la vieja Setsuko. Y de la misma forma que para Bajtín el cronotopo del camino incluía metamorfosis y una metaforización del transcurso del tiempo, para el narrador, el Japón que conocía a partir del barrio japonés de São Paulo se convierte en algo muy distinto: un lugar misterioso e ininteligible. Y para entenderlo, hace una referencia explícita al libro *El elogio de la sombra*<sup>89</sup> de Tanizaki Junichirô (1933), cuyo contenido relaciona con la oscuridad del teatro de máscaras *nô* y con un cibercafé de Osaka para mostrar la oposición entre lo oriental y lo occidental:

Num ensaio muito conhecido, *O elogio da sombra*, publicado em 1933, quando já tinha trocado Tóquio pelo Kansai e seus interesses literários migraram das influencias ocidentais para as tradições japonesas, o escritor dizia: ‘Se, por alguma infelidade, o

---

<sup>87</sup> “Liberdade es uno de esos barrios de São Paulo...lo que la ciudad tiene de pobre pero paradójicamente más auténtico: la intención de pasar por lo que no es”.

<sup>88</sup> “Una modernidad de fantasía, deformada, la materialización impotente de querer imaginarse en otro lugar pero no saber ya como volver a él”.

<sup>89</sup> Título original en japonés: 陰翳礼讃 *Inei Raisan*, publicado por primera vez en 1933.

teatro não viesse [...] a recorrer aos meios modernos de iluminação, é certo que, sob o choque dessa luz brutal, suas virtudes estéticas iriam pelos ares. É, por tanto, absolutamente essencial que o palco do não seja mantido na sua obscuridade original<sup>90</sup> (Carvalho 2007: 114).

De la misma forma que para Bajtín el cronotopo del castillo conllevaba una temática específica de la novela gótica y estaba impregnado de tiempo histórico; así como el cronotopo del salón-recibidor en las novelas de Stendhal y Balzac, con plenitud de significación como intersección de series espaciales y temporales y donde se generaban nudos argumentales, diálogos, y desenlaces; en el caso de *O sol*, la casa tradicional de la vieja Setsuko, con su jardín japonés y hecha a imagen de la que conociera esta en Kioto, adopta elementos funcionales de los mencionados cronotopos: alude a tiempos pasados de tradiciones y valores japoneses, y al mismo tiempo se erige en lugar de encuentro entre el narrador y Setsuko, donde a lo largo de tres sesiones de dos horas cada una, ésta le relatará su versión de lo acontecido para que él lo escriba. Allí se gestará ese mundo de intrigas en clara relación intertextual con las novelas de Tanizaki, como veremos en el apartado siguiente, y también allí se establecerá una relación de confianza-escepticismo entre ambos personajes en relación a la narración: “Ela podia inventar o que quisesse; eu tentava ignorar as metáforas e as ponderações proféticas, e me restringir ao relato”<sup>91</sup> (Carvalho 2007: 40). Para el joven nikkei la entrada a la casa también supone una transformación personal que le retrotrae a la infancia pero que le hace penetrar en un mundo que cambiará su vida y su forma de pensar. El pasaje

---

<sup>90</sup> “En un ensayo muy conocido, *El elogio de la sombra*, publicado en 1933, cuando ya había cambiado Tokio por Kansai e sus intereses literarios se habían desplazado desde las influencias occidentales a las tradiciones japonesas, el escritor decía: ‘Si por algún infortunio el teatro não llegase a recurrir a los medios modernos de iluminación, es cierto que bajo el choque de esa luz brutal, sus virtudes estéticas se irían por los aires’”.

<sup>91</sup> Ella podía inventar lo que quisiera; yo intentaba ignorar las metáforas y las ponderaciones proféticas, y restringirme al relato”.



físico al jardín y a la casa de la vieja Setsuko, le lleva, a través del cronotopo bajtiniano del umbral, a um pasado personal y angustioso que se convertirá em el motor de su posterior e infructuosa búsqueda de la verdad:

Ao abrir a porta, deparei com um pequeno bambuzal. Havia uma passagem por entre os feixes de bambus, que formavam uma espécie de pórtico... É difícil de explicar, mas para mim aquilo era a própria imagem do inferno e dos meus pesadelos de infância<sup>92</sup> (Carvalho 2007: 29).

Existen en la novela otros dos lugares cronotópicos con fuerte concentración semántico-temporal y que al mismo tiempo serán generadores de líneas argumentales; el primero de ellos es *Tadasu-no-mori*<sup>93</sup>, el jardín donde las mentiras se rebelan. Allí se citan por primera vez Setsuko y el viejo escritor (alter ego de Tanizaki Junichirô) cuando ella va a servirle como secretaria, y más tarde también Michiyo y Setsuko de nuevo. Es en ese lugar real de la ciudad de Kioto pero a la vez mítico donde las mentiras de Setsuko son finalmente desveladas y donde un personaje que parece ser el escritor japonés revela a la mujer: “Você só tem a perder com o que contar. Vai perder amigos, pessoas que a amam. É uma decisão. Tem que estar pronta para magoar e se magoar. Contar tem um preço. Tem que estar pronta para perder, o tempo inteiro”<sup>94</sup> (Carvalho 2007: 93); y también donde le confiesa que lo que ella le contó y él escribió, ya no era la historia de ella. El segundo lugar cronotópico es el monte

---

<sup>92</sup> “Al abrir la puerta, me encontré con un pequeño parque de bambús. Había un pasaje por entre los tallos de bambús que formaban una especie de pórtico... Es difícil de explicar pero para mí aquello era la misma imagen del infierno y de mis pesadillas de infancia”.

<sup>93</sup> En japonés, 糺の森. Literalmente, el bosque de las verdades. Bosque situado al nordeste de la ciudad de Kioto, asociado al templo sintoísta Kamo-jinja.

<sup>94</sup> “Solo tienes cosas que perder con lo que vas a contar. Vas a perder amigos, personas que te aman. Es una decisión. Tienes que estar preparada para herir y que te hieran. Contar tiene un precio. Tienes que estar preparada para perder, todo el tiempo”.

Koya, al que ya hicimos alusión anteriormente, en el que la muerte de los japoneses se relaciona con la eternidad; también allí, el pasado de los samuráis suicidas se relaciona con el aparente suicidio de Jokichi y su muerte final en Brasil, que de un modo cíclico, dará comienzo a la narración de la vieja Setsuko.

La primera alusión en *O sol* a la ciudad de São Paulo la presenta como “uma cidade de monumentos –mas onde os monumentos não existiam; eram por assim dizer invisíveis”<sup>95</sup> (Carvalho 2007: 15). Allí, nos cuenta el narrador *nikkei*, los inmigrantes habían creado una caricatura grotesca de la ciudad repitiendo en miniatura sus lugares de origen. Se trata de una forma de carnavalización de la ciudad por parte del narrador, quien desenmascara con ello una realidad de violencia y crimen:

É disso que as ruas de SP tentam convencer quem passa por elas: que esta em outro lugar, num esforço inútil de aliviar a tensão e o incomodo de estar aqui, o mal-estar de viver no presente e de ser o que é<sup>96</sup> (Carvalho 2007: 16).

Carvalho sitúa cronológicamente el primer encuentro del *nikkei* con Setsuko en la casa japonesa en los graves disturbios sucedidos entre el 12 y el 16 de mayo de 2006 en la ciudad de São Paulo<sup>97</sup>: la situación de violencia en la ciudad le sirve al narrador para justificar la idea de un São Paulo distópico, del que sus residentes quieren evadirse. Ello concuerda con la idea

---

<sup>95</sup> “Una ciudad de monumentos –pero donde los monumentos no existían; eran, por así decirlo, invisibles”.

<sup>96</sup> “Es de eso de lo que las calles de São Paulo intentan convencer al que pasa por ellas: que está en otro lugar, en un esfuerzo inútil por aliviar la tensión y lo incómodo de estar aquí, el malestar de vivir en el presente y de ser lo que es”.

<sup>97</sup> El PCC (Primeiro Comando da Capital), organización criminal surgida en las prisiones paulistas, coordinó ataques a agencias bancarias y autobuses urbanos, llegando a quemar 66 de estos últimos; en el período hubo 152 muertos, de los cuales 40 eran policías, y se produjo un *de facto* toque de queda en las calles paralizando la ciudad (Resende 2006: 5).

de ciudad mito y sus problemas de los que habla Amendola (2000: 64): “El espacio urbano es cada vez más distópico y polarizado: la ciudad una vez más se divide entre los que tienen y los que no tienen. Aquellos que no tienen pueden convertirse en la pesadilla de los que tienen”. El crítico italiano también alude a los elementos arquitectónicos y urbanísticos, al igual que el narrador *nikkei*, para definir la esencia de la ciudad, pero además, los identifica como puentes entre el pasado y el presente a modo de cita intertextual, y que, en el caso de esta novela, afectan directamente al cronotopo de la misma:

La cita postmoderna es, pues, diferente de la clásica, en tanto que no se limita a utilizar el pasado como fuente de legitimación y repertorio de sentido, sino que sirve para eliminar el salto entre presente y pasado anulando, de hecho, en la experiencia cotidiana el factor tiempo (Amendola 2000: 78).

Para el joven *nikkei*, el barrio japonés de Liberdade es un ejemplo de falta de integración en una sociedad enmascarada de riqueza multicultural y artística. Si analizamos el desarrollo urbano de la ciudad de São Paulo desde principios del siglo XIX, cuando en 1818 apenas tenía 3,000 habitantes, la mitad de ellos agricultores, y observamos cómo entre 1882 y 1930 más de dos millones de inmigrantes –sobre todo, italianos, japoneses, españoles, alemanes y sirios– (Peixoto-Mehrtens 2010) se instalaron en los distintos barrios de la ciudad, podemos llegar a entender la diversidad étnica de sus habitantes. Además, el hecho de que el desarrollo urbanístico de la ciudad viniera dado por el *boom* de la industria cafetera del estado de São Paulo, hizo que los distintos barrios se constituyeran en torno a estaciones de ferrocarril que llevarían el café hacia la costa y se desarrollaran hacia fuera en lugar de crear infraestructuras que integrasen los unos a los otros. Ello provocó que ya desde los años 30, a la ciudad se la denominase con llamativas metáforas visuales: “Different metaphors were used to illustrate the city of SP’s position and pattern: an array of different nuclei forming a rosario,

the place in a tree where the branches meet the trunk, and a hen's foot" (Peixoto-Mehrtens 2010: 17).

El São Paulo del siglo XXI al que hace referencia Carvalho en su novela no es sino una evolución de esa primera ciudad de los años 30; y el barrio de Liberdade, uno de los núcleos originales de inmigración japonesa, en el no quedaban más que sueños de un pasado imposible de recuperar a través de las formas arquitectónicas. La casa de la vieja Setsuko, oculta tras el muro de un edificio corriente y tras un cuidado jardín japonés, le llevaba al *nikkei* mentalmente al mundo de sus ancestros japoneses; pero como para corroborar su teoría de la irrealidad de dicha multiculturalidad, cuando deja de tener noticias de Setsuko y vuelve a visitarla una semana más tarde, la casa ya no está ahí, la han tirado abajo, ha desaparecido como si en realidad nunca hubiera existido.

### 1.3. EL DOBLE: DE LA CARNAVALIZACIÓN DE BAJTÍN A LOS MUNDOS FICCIONALES DE DOLEŽEL

La aparición de obras de teatro japonés –ya sea el de máscaras *nô*, el cómico-satírico *kyôgen* o el de marionetas llamado *bunraku*- en *O sol* cumple una función interpretativa subversiva de la realidad que se ve acrecentada por la aparición de la figura del doble, incorporada en los cuadros teatrales tan presentes en *O sol*. Ya desde el comienzo de la novela, en la caracterización de los personajes, encontramos referencias a las máscaras, como cuando el narrador presenta a la vieja Setsuko:

Era uma velha de cabelos grisalhos e escorridos, presos num rabo-de-cavalo que lhe dava uma aparência escolar, um vestígio anacrônico da juventude distante, como se uma jovem atriz tivesse se maquiado para interpretar uma anciã no teatro<sup>98</sup> (Carvalho 2007: 13).

La dualidad joven-vieja en la apariencia de Setsuko y que remite a épocas distintas que posteriormente se mostrarán en la novela, se une a la continuación de su descripción como personaje inconcluso, contradictorio, en una implícita premonición del doble: “O nariz era pontudo. Não correspondia ao padrão oriental... Era o contrario de si mesma, de tudo o que se podia imaginar de uma velha japonesa”<sup>99</sup> (13-14). Es solo en la segunda parte de la novela, una vez que la vieja Setsuko desaparece y el narrador *nikkei* indaga por su cuenta para comprender las claves de su relato, cuando descubre que el personaje de Setsuko como tal nunca había existido: la vieja que le había relatado la historia era en realidad Michiyo, y desde

---

<sup>98</sup> “Era una vieja de cabellos canosos y lisos, recogidos en una coleta que le daba una apariencia escolar, un vestigio anacrónico de una juventud distante, como si una joven actriz se hubiese maquillado para interpretar a una anciana en el teatro”.

<sup>99</sup> “La nariz era afilada, No correspondía al patrón oriental...Era lo contrario de sí misma, de todo lo que se podía imaginar de una vieja japonesa”.

un principio había inventado al personaje de Setsuko para poder relatar su narración en tercera persona al viejo escritor de Kioto y posteriormente al *nikkei*. La oposición Setsuko-Michiyo finalmente se resuelve pero al mismo tiempo permanece la idea de una fuerte contradicción dentro de una misma personalidad, como dos voces que dialogan en su interior. Para Sousa (2010: 197):

Michiyo, ao passar por Setsuko, pretende ainda olhar para si «de fora de seu nome». Setsuko é o nome que lhe permite produzir uma incerteza que naquele momento a perturba: a de que as histórias individuais, por mais que se tente ser objetivo, são sempre analisadas, vividas e experienciadas a partir da própria subjetividade<sup>100</sup>.

De tal manera, era posible que Michiyo representara la mujer moderna encaprichada de occidente y deseosa de vivir aventuras amorosas extramatrimoniales mientras que Setsuko encarnaba la tradición japonesa de la sumisión; y que Setsuko se escandalizara al ver a Masukichi durmiendo con otro hombre, cuando Michiyo lo encontraba normal, como si ya se lo hubiera imaginado. Pero en el fondo se compenetraban: “uma confidenciava seu desejo, a outra era só ouvidos, ao contrario das bonecas”<sup>101</sup> (Carvalho 2007: 41) y se entiende que la vieja Setsuko le explicara al *nikkei* tras servir aquella de mensajera del intercambio de cartas entre Michiyo y Masukichi: “Michiyo não passava de uma atriz coadjuvante, um brinquedo, como um boneco de bunraku na mão dos verdadeiros atores, os marionetistas vestidos de

---

<sup>100</sup> “Michiyo, al hacerse pasar por Setsuko, todavía pretende mirar hacia sí misma «desde fuera de su nombre». Setsuko es el nombre que permite crear una incertidumbre que en ese momento la perturba: la de que las historias individuales, por más que se intente ser objetivo, son siempre analizadas, vividas y experimentadas a partir de la propia subjetividad”.

<sup>101</sup> “Una se sinceraba en sus deseos, la otra era todo oídos, al contrario que las muñecas”.

preto que lhe insuflam vida com suas manipulações"<sup>102</sup> (61). Ella misma, la Setsuko o Michiyo que narraba la historia para el viejo escritor de Kioto y para el *nikkei*, se erigía en marionetista, narradora oculta vestida de negro con todas sus contradicciones.

La suplantación de identidades también se extiende a los otros personajes del relato de la vieja Setsuko: en un principio, el padre de Jokichi evita que su hijo vaya a la guerra suplantándolo con un empleado *burakumin*<sup>103</sup> de su fábrica. Este empleado, Seiji, una vez en Indonesia, será asesinado y suplantado a su vez por un primo del emperador de Japón y criminal de guerra, quien necesitaba un nombre nuevo para escapar a Brasil una vez terminada la guerra. El hecho de que el intercambio final de nombres se produzca entre un hombre de una casta inferior y repudiada por la sociedad con el de otro que pertenecía a la realeza, es congruente con el concepto de inversión carnavalesca comentado anteriormente. Esa transgresión nominal rompe con la idea de las jerarquías sociales en un país –Japón– y en una época –hasta la segunda Guerra Mundial–, donde pervivían estructuras propias del sistema feudal y todavía se consideraban dioses a los reyes y a sus familiares. Y será Jokichi, ahora con el nuevo nombre de Teruo, el que reinstaure a través de una justicia poética narrativa un nuevo orden más democrático, asesinando al primo del emperador en Brasil.

El personaje de Masukichi en cuanto actor y escritor de piezas de *kyôgen* también resulta esclarecedor en un sentido carnavalesco bajtiniano. La primera vez que se presenta a los ojos de la joven Setsuko, es en el papel de una vieja fantasmagórica en el teatro; pero cuando Setsuko lo visita en su camerino se encuentra con un atractivo joven con el cabello sobre el rostro y de aspecto femenino, percibiendo en él una ambigüedad hombre-mujer como

---

<sup>102</sup> “Michiyo no era más que una actriz accesorio, un juguete, como un muñeco de *bunraku* en la mano de los verdaderos actores, los marionetistas vestidos de negro que le insuflaban vida con sus manipulaciones”.

<sup>103</sup> Grupo de personas consideradas impuras en Japón por los oficios a los que se habían dedicado sus ancestros y que tenían relación con la muerte.

si su género pudiera ser intercambiable. Y también se produce un diálogo entre la narradora Setsuko y el tiempo en el siglo XVII en el que los actores mayores de veinte años eran obligados a cortarse el pelo para evitar que los samuráis se enamorasen de ellos y pelearan a muerte unos con otros, como de forma figurada habría de ocurrir entre Michiyo y la inmediatamente seducida Setsuko. En otra de las piezas de teatro en las que actúa Masukichi –también es autor del guión, inspirado en el mencionado cuento de Ihara Saikaku– la homosexualidad interactúa con la jerarquía intercambiable, pues el samurái enamorado se convierte en mendigo, y el paje en samurái que acaba matando al mendigo. La inversión transgresora que contempla el mundo al revés se combina con la desaparición de la frontera entre actores y espectadores, como cuando Masukichi responde a una desorientada Setsuko: “Se você não percebeu a graça é porque já faz parte da comédia...O ator de kyogen deve agir na vida como si atuasse num teatro kyogen”<sup>104</sup> (Carvalho 2007: 68). La última obra representada por Masukichi incluye al actor con una máscara de raposa y este mismo explica que se trata de un papel de formación para el actor de *kyôgen*. Una vez que el narrador *nikkei*, ya en la época actual, viaja a Japón y asiste él mismo a una representación, también aparece un personaje con máscara de raposa y un bastón que cede al cazador que la persigue. El narrador *nikkei* se pregunta por el significado del juego de máscaras y roles, como definiendo la inversión propia de la carnavalización y el surgimiento del doble:

Isso significava que os dois eram o mesmo personagem, ou que a raposa tinha morrido e encarnado no caçador, ou ainda que era o bastão que fazia os personagens ser o que

---

<sup>104</sup> Si no has entendido la gracia de la comedia es porque ya formas parte de ella...El actor de kyogen debe actuar en la vida real como si actuase en un teatro kyogen”.



eram? Quando o caçador se transformava em raposa, qual dos dois era o verdadeiro, o caçador ou a raposa?<sup>105</sup> (Carvalho 2007: 126).

Las coincidencias entre las piezas satíricas japonesas de *kyôgen* y la sátira menipea a la que hace referencia Bajtín –por cuanto tiene de libertad de invención temática y filosófica, situaciones excepcionales y fantásticas para poner a prueba la verdad, desdoblamiento de personalidad y elemento cómicos– refuerzan la idea de carnavalización en el mundo de *O sol*. En un último alarde metaficcional, el origen etimológico de la palabra *kyôgen* como farsa, artimaña y simulación también es objeto explícito de comentario en la novela, y se corresponde con los símbolos<sup>106</sup> de la pulsera de la vieja Setsuko y con el título de la novela por entregas interrumpida por el viejo escritor de Kioto.

La parodia y la risa son también dos recursos utilizados en el contexto de la carnavalización de la literatura. Según Bajtín (2004: 282), “en la parodia, las voces no solo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad”. A modo de sátira académica, al comienzo de la novela y presentándose a sí mismo, el narrador *nikkei* relata su experiencia como estudiante de *mestrado*<sup>107</sup> en una universidad brasileña intentando sacar adelante un tesis sobre la literatura como premonición:

Queria provar a tese de que a literatura é (o foi) uma forma dissimulada de profetizar no mundo da razão, um mundo esvaziado de mitos; que ela é (ou foi), um substituto

---

<sup>105</sup> “¿Eso significaba que los dos eran el mismo personaje, o que la raposa después de muerta se había reencarnado en el cazador, o incluso que era el bastón el que hacía a los personajes ser lo que eran? Cuando el cazador se transformaba en raposa, ¿cuál de los dos era el verdadero, el cazador o la raposa?”.

<sup>106</sup> En *kanjis* japoneses, *kyôgen* se escribe 狂言.

<sup>107</sup> Equivalente al título español de Máster.

moderno das profecias, agora que elas se tornaram ridículas, antes que a própria literatura também se tornasse ridícula<sup>108</sup> (Carvalho 2007: 25).

Tal comentario le sirve al narrador para improvisar una errática intertextualidad literaria de personajes<sup>109</sup> que escribieron sobre cosas que luego acabaron sucediendo, incluidas sus propias muertes; se interesa por el asunto hasta el punto de que considera irónicamente escribir sobre su propia muerte para después sacrificarse y quitarse la vida de la misma forma. Mediante este proyecto sin sentido y la aceptación de la universidad para dirigirle la tesis por un “professor meio caduco e pouco reputado”<sup>110</sup> (Carvalho 2007: 25), el *nikkei* insinúa la falta de rigor y la inutilidad de las instituciones académicas. Cuando el profesor –una especie de doble del propio narrador *nikkei* que cree en las mismas extravagancias que él– le insinúa que tal vez en alguna vida pasada hubiera sido uno de esos escritores muertos sobre los que quería investigar, el *nikkei* primero lo ignora y después lo tacha de loco, como negándose a sí mismo en el umbral de la cordura.

Otro de los teóricos que ha estudiado la figura del doble en la literatura ha sido Lubomir Doležel, este en el contexto de la semántica de los mundos posibles. El teórico de origen checo (Doležel 1997: 69-94) propone una alternativa a las teorías miméticas de la ficcionalidad a través de esta nueva semántica que parte de tres tesis fundamentales:

- 1) los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles regidos por el principio de homogeneidad ontológica, es decir, todos los particulares ficcionales

---

<sup>108</sup> “Quería probar la tesis de que la literatura es (o fue) una forma disimulada de profetizar en el mundo de la razón, un mundo vaciado de mitos; que ella es (o fue) un sustituto moderno de las profecías, ahora que éstas se han vuelto ridículas, antes de que la propia literatura también se volviese ridícula”.

<sup>109</sup> Émile Zola, Henry James, Victor Segalen, Shakespeare, Gauguin, Álvares de Acevedo, entre otros.

<sup>110</sup> “profesor medio caduco y poco reputado”.

tienen el mismo valor, independientemente de su parecido con individuos reales. Según este principio, en el caso de *O sol*, el viejo escritor de Kioto, que se nos insinúa como Tanizaki Junichirô, en realidad tendría el mismo estatus ficcional que cualquiera de los otros personajes en la novela puesto que los individuos ficcionales nunca son equivalentes a los individuos reales, aunque compartan el mismo nombre.

2) Los mundos ficcionales son ilimitados y variados, e incluyen mundos naturales, sobrenaturales e híbridos.

3) Dichos mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real a través de canales semióticos<sup>111</sup> tanto en su creación como en su recepción, mediante la actividad textual, surgiendo específicamente los mundos ficcionales de la literatura: incompletos, no semánticamente homogéneos por ser multi-actanciales, y generados a través del acto creativo de la imaginación poética como constructos de actividad textual. Como explica Garrido Domínguez:

El puente que franquea el paso a los universos ficcionales está constituido, además, por el código lingüístico, la ideología, referencias geográficas o históricas y todos aquellos elementos que forman parte de la competencia de un lector mínimamente cualificado (2011: 129).

Una vez constituido el marco teórico ficcional dentro de la semántica de los mundos posibles, Doležel hace emerger el concepto del doble como una consecuencia inevitable de los mismos: “La sémantique des mondes possibles est un principe de raisonnement et d’imagination qui assigne à chaque individu un innombrable ensemble de doubles” (Doležel

---

<sup>111</sup> Doležel los explica de la siguiente forma: “gracias a la mediación semiótica, un lector real puede ‘observar’ los mundos ficcionales y hacer de ellos una fuente de su experiencia, al igual que observa y se apropia del mundo real a través de su experiencia” (1997: 83).

1985: 464). Anteriormente, ya habíamos visto cómo Bajtín interpretaba la figura del doble como un producto carnavalizado del diálogo interno que mantienen entre sí las voces interiores de un personaje. Doležel le asigna entidad ontológica ficcional a partir de las muchas posibilidades de rasgos y variaciones que permite la imaginación. El campo temático del doble propiamente dicho, aparece representado como “deux incarnations alternatives d'un seul et même individu coexistant dans un seul et même monde fictionnel” (Doležel 1985: 464), para más tarde quedar concretado como: “En autres termes, un individu caractérisé par une identité personnelle apparaît dans deux manifestations alternatives, généralement sous forme de deux personnages fictionnels” (467). Si tenemos en cuenta los personajes de Setsuko y Mitsuyo en *O sol*, observamos que su coexistencia en el mismo mundo ficcional y su inicial aparición como individuos diferentes no evita su posterior fusión en uno solo, que debería haber sido Mitsuyo desde un principio, mientras que Setsuko poseería una existencia ficcional en ese nivel metadieгético creado por Mitsuyo; dicha existencia ficcional constituye también una de las variantes de autenticidad especificadas por Doležel, opuesta a la de *garantie*, a su vez generada a partir de la confesión del protagonista. Al enumerar las variantes paradigmáticas de la figura del doble, Doležel explica que “en règle général, les deux incarnations du double se comportant en forces antagonistes, comme s'il s'agissait de montrer qu'il n'y a pas place pour deux manifestations d'un seul et même individu dans un seul monde” (1985: 469). Y es así como, inicialmente, los dos personajes femeninos, también en interacción simultánea –en calidad de variante sintagmática–, pasan de una situación de armonía y complementariedad en su amistad, a enfrentarse por un mismo hombre, Masukichi, y a mostrar actitudes muy diferentes frente a la vida, como ya hemos visto anteriormente.

La resolución del caso del doble a través de una explicación metafictional nos recuerda a dos cuentos de Jorge Luis Borges, quien utiliza similares procedimientos

narrativos en algunos de sus cuentos: en el caso de “Las ruinas circulares” (1941), el personaje del mago sueña a un alumno con sus propios rasgos para finalmente descubrir que era él el soñado; en “La forma de la espada” (1944), el Inglés de La Colorada le cuenta a un Borges narrador la historia del cobarde John Vincent Moon para confesarle finalmente: “Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon, Ahora desprécieme” (Borges 1944: 145). Genette, al estudiar el fenómeno de la metalepsis, hace referencia también a este último relato de Borges, que termina con un radical cambio de rol narrativo en su personaje principal, e incorpora dicha estrategia narrativa a su edificio teórico:

On pourrait sans doute, en si bon chemin, annexer à la métalepse ce type de récits, sinon fantastiques, du moins paradoxaux ou sophistiqués, où l’identité d’un personnage se trouve *in extremis* démentie par un changement de rôle narratif” (Genette 2004: 113).

En *O sol*, algo parecido sucede cuando la vieja Setsuko le cuenta al narrador *nikkei* la historia desde el punto de vista de un personaje inexistente, real solo en su propia mente de Mitsuyo personaje, hasta que, posteriormente, la carta de la misma vieja desvela el secreto del engaño de identidades. También relacionado con los dos cuentos presentados de Borges está la ficción corta de Bernardo Carvalho titulada “O bombeiro (90 graus)” integrada dentro del cuento “Quatro movimentos progressivos do calor”, publicado inicialmente en *O mundo fora dos eixos* (Carvalho 2005a) y posteriormente en la antología *O conto brasileiro contemporâneo* (Villarino y Ruffato 2011). En dicha ficción, un bombero entra en una casa en llamas para salvar a una persona a la que oye gritar, y a medida que se adentra en la casa habla a dicha persona para tranquilizarla hasta darse cuenta de que la voz que lo llamaba era la suya propia, acabando devorado por las llamas.

Cuando en una entrevista en Argentina, un periodista le preguntó a Carvalho por las coincidencias temáticas de su obra con la de Borges, el brasileño le contestó: “Quizá para ustedes Borges sea una camisa de fuerza, pero para mí es imprescindible. Para muchos brasileños, y por supuesto para mí, es fundamental” (Bilbao 2012). Carvalho, publicitado en ambientes literarios argentinos como el Borges brasileño, también ha hecho referencia a la obra del escritor argentino en algunas de sus crónicas (Carvalho 2005), especialmente en la llamada “O colaborador invisível”, referida al doble en la gestación de *Doctor Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson y en la que también comenta cuentos de Jack London y Hans Christian Andersen que incluyen el tema del otro. En dicha crónica, concluye Carvalho:

A consciência, porém, depende do outro. Para se ver é preciso haver o outro, que serve de espelho. Ninguém se vê sozinho. É o outro que nos dá a medida do que somos, é nele que nos reconhecemos, nem que seja por oposição... curiosamente, livrar-se do outro é também perder a consciência de si<sup>112</sup> (Carvalho 2005a: 67).

El doble, por tanto, es un elemento narrativo muy presente en gran parte de la obra de Carvalho, y especialmente en *O sol*, donde sirve para mostrar las contradicciones internas de sus personajes y la forma en la que estos las asumen. El dialogismo que contienen las voces de sus personajes, a través del doble se expresa materializándose en la forma de un enfrentamiento entre personajes complementarios pero opuestos. Aunque finalmente uno de los dos ha de prevalecer en la historia para hacer avanzar el argumento, permanecen las huellas del otro personaje ficticio, que sigue existiendo en su correspondiente nivel diegético.

---

<sup>112</sup> “Sin embargo, la consciencia depende del otro. Para verse es preciso que haya otro que sirve de espejo; nadie se ve por sí mismo. Es el otro el que nos da la medida de lo que somos, y es en él en quien nos reconocemos, aunque sea por oposición...curiosamente, librarse del otro es también perder la consciencia de uno mismo”.

## 2. EL HIPERTEXTO BRASILEÑO DE TANIZAKI JUNICHIRÔ

### 2.1. EL PALIMPSESTO GENETTIANO

El análisis de *O sol* a través de los conceptos bajtinianos de dialogismo, cronotopo y carnavalización nos ha permitido analizar niveles diegéticos, personajes y confrontación de visiones del mundo o ideologías. También se ha introducido por medio de la figura del doble en el contexto de los mundos posibles de Doležel la idea de contradicciones internas en los personajes y oposiciones en la trama. Muchas de esas contradicciones carnavalizadas y oposiciones dialógicas provienen de las relaciones intertextuales entre *O sol* y las cuatro obras ya comentadas anteriormente de Tanizaki Junichirô.

Por medio del concepto de transtextualidad de Genette y aludiendo puntualmente a otros teóricos de la intertextualidad podremos establecer conexiones entre las obras de ambos autores. Al estudiar el proceso de creación de *O sol* como un diálogo intertextual con las obras de Tanizaki, seremos capaces de extraer un sentido adicional al que nos proporciona la novela de Carvalho de forma independiente. La comparación entre los textos nos permitirá indagar en la conjunción de elementos estructurales, estilísticos e ideológicos presentes en *O sol* para la creación de un nuevo mundo ficcional que incluye al de Tanizaki.

Críticos brasileños como Resende (2008), ya habían advertido la riqueza intertextual en *O sol*:

O segundo desafio que o romance propõe é, a meu ver, mais fascinante e prazeroso, e menos extenuante. A narrativa é alimentada, o tempo todo, por outras obras literárias,

especialmente da pouco conhecida entre nós literatura japonesa, acrescentada de referências a textos do próprio Bernardo Carvalho<sup>113</sup> (Resende 2008: 92).

Por nuestra parte, en un primer momento, iremos mostrando cada uno de los tipos de transtextualidad genettiana a través de casos concretos en la novela de Bernardo Carvalho en relación a las obras del escritor japonés.

Genette (1982: 7-8) restringe el rango de operaciones bajo el término de *intertextualité* a la cita explícita y exacta de otros textos, además del plagio como copia literal no declarada, y a la alusión, que refleja la referencia en alguna de sus inflexiones a otros textos que el lector pueda conocer o no. En *O sol* tenemos en boca del narrador al comienzo de la novela una cita del poeta inglés William Blake<sup>114</sup> y otra del escritor argentino Jorge Luis Borges<sup>115</sup>, que, más que relacionarse con el contenido de la misma, sirven de digresión y acompañamiento a una función metatextual que veremos más adelante. Hay, sin embargo, otras citas intertextuales mucho más productivas, las cuales el narrador *nikkei* obtiene del ya mencionado *El elogio de la sombra*, libro de ensayos de Tanizaki en el que el autor japonés explicita la esencia de la cultura japonesa –y por extensión, la oriental– frente a la occidental a partir de una especial sensibilidad artística hacia los claroscuros, que se repiten en muchos ámbitos de la vida, como la casa, la cerámica, el teatro, etc.: la primera de las citas hace una referencia explicativa al teatro japonés, muy presente en la novela en los dos niveles narrativos comentados

---

<sup>113</sup> “El segundo desafío que propone la novela es, a mi modo de ver, más fascinante y placentero, y menos extenuante. La narrativa se alimenta, todo el tiempo, de otras obras literarias, especialmente de la poco conocida entre nosotros literatura japonesa, reforzada por referencias a textos del propio Bernardo Carvalho”.

<sup>114</sup> “O que espanta é a incapacidade de ver, avaliar e fazer justiça no presente” (Carvalho 2007: 12). “Lo que espanta es la incapacidad de ver, valorar y hacer justicia en el presente”.

<sup>115</sup> “Para Blake, o que os teólogos costumam chamar de Inferno é na realidade o Céu” (Carvalho 2007: 12). “Para Blake, lo que los teólogos acostumbran llamar infierno, es en realidad el cielo”.



anteriormente del *nikkei* y del Japón de los años 40 de Setsuko; la última sirve de conclusión a uno de los motivos recurrentes en la novela y que trataremos más adelante, la oposición Oriente-Occidente; dice el narrador *nikkei*: “Tanizaki diz que a beleza oriental nasce das sombras projetadas no que em si é insignificante...os ocidentais são translúcidos; os orientais são opacos” <sup>116</sup> (Carvalho 2007: 165). También se puede apreciar un ejemplo de intertextualidad como alusión en las referencias a la muerte en el monte Koya en Japón. En una conversación entre el *nikkei* y el cocinero de sushi del restaurante japonés, este le comenta hablando de la muerte de un tercero: “Koyasan é o melhor lugar para morrer no Japão. Quem morre em Koyasan segue vivo”<sup>117</sup> (Carvalho 2007: 18). A partir de esas frases, tanto el *nikkei* en calidad de receptor como los propios lectores de la novela nos percatamos de que debe existir una referencia textual, probablemente literaria o mítica al monte Koya que tiene que ver con la muerte. Más adelante en el libro, la frase se repetirá en otras ocasiones y distintos contextos para, ya al final del mismo, en el viaje del *nikkei* a Japón, que incluye una visita al Koyasan, el narrador descubra que dicha alusión se relaciona con las creencias de ultratumba de una secta budista del siglo IX y con posteriores utilizaciones del mito en el libro *O conto de Heike*<sup>118</sup>.

El paratexto genettiano está formado por la relación entre el texto propiamente dicho y aquello que se sitúa en el entorno o el umbral del mismo, como son “titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien

---

<sup>116</sup> “Tanizaki dice que la belleza oriental nace de las sombras proyectadas sobre lo que es en sí insignificante...los occidentales son translúcidos; los orientales son opacos”.

<sup>117</sup> “Koyasan es el mejor lugar para morir en Japón. Quien muere en Koyasan sigue vivo”.

<sup>118</sup> Título original en japonés: 平家物語 *Heike Monogatari*; en español, *Cantar de Heike*. Poema épico del siglo XIV que trata las guerras entre clanes guerreros por el control de Japón.

d'autres types de signaux accessoires" (Genette 1982: 9). El epígrafe escogido por Carvalho para esta novela entra dentro del concepto de paratexto y tiene también un carácter intertextual por cuanto que se trata de una cita, en este caso del escritor Paul Valéry: "(...) estranhos discursos, que parecem feitos por um personagem distinto daquele que os diz e dirigir-se a outro, distinto daquele que os escuta"<sup>119</sup>. El contenido de la misma parece concordar con una bivocalidad de tipo bajtiniano que empapa toda esta obra, debido a su complejidad narrativa y de voces, al tiempo que se erige en prolepsis-enigma<sup>120</sup>, puesto que su función proléptica solo será reconocida y comprendida a medida que avance la trama de la novela. Como expresa Samoyault en relación al epígrafe y a la intertextualidad: "le texte s'approprie les qualités, et le renom, d'un auteur ou d'un texte précédents, que ces dernier lui transmettent par effet de filiation: la place de l'épigraphe, en exergue au-dessus du texte, suggère la figure généalogique" (2004: 47), y este se integra en el texto como una operación de *collage*. El epígrafe también parece hacer alusión al tema de la suplantación de identidades, como la de la vieja Setsuko. Hay bastantes indicios referidos a la posible falsa identidad de la vieja dueña del restaurante japonés, ya que mientras se hace pasar por el personaje de Setsuko y habla sobre su papel en la historia, no muestra emoción alguna: "narrava impassível a história, como se esta não fosse sua, como se não fosse ela e nada do que dizia lhe concernisse"<sup>121</sup> (Carvalho 2007: 60); por el contrario, cuando cuenta cosas sobre cómo Michiyo manipuló a su marido Jokichi para casarse con ella, sus ojos se llenaban de lágrimas.

---

<sup>119</sup> Bernardo Carvalho usa por primera vez esta cita intertextual de Paul Valéry en su libro de crónicas *O mundo fora dos Eixos* (2005), en una reseña titulada "Para que serve a literatura?" y fechada en 7 de julio de 1999 sobre un libro del autor francés publicado en Brasil en 1999 con el título de *Variedades* y compuesto por pequeños ensayos.

<sup>120</sup> Genette (1972: 112) llama 'amorces' a este tipo de prolepsis.

<sup>121</sup> "narrava impassível su história, como si esta no fosse suya, como si ella no fuese ella y nada de lo que contara le concerniese".

Todas estas marcas de ligeras incongruencias en la narración como indicios de una suplantación –en este caso, de invención– de identidad quedan aclaradas cuando el *nikkei* descubre que Setsuko es en realidad Michiyo, y el epígrafe inicial con la cita de Paul Valéry comienza a tener sentido. Este carácter interpretativo-hermenéutico de la transtextualidad tiene relación con lo que Riffaterre (1983) llama intertextualidad, aunque en el caso de este teórico, el concepto alcanza un alto grado de generalidad, abarcando casi completamente todas las modalidades transtextuales: “lorsque le lecteur perçoit que ce texte est complémentaire d’un intertexte dont il inverse les marques ou qu’il annule ou avec lequel il forme une opposition binaire” (Riffaterre 1983: 23). En la lectura retrospectiva de la novela, en clave intertextual, la *agramaticalidad* mimética desaparece, como explica Riffaterre.

La *métatextualité* es considerada por Genette como la relación crítica por excelencia, “relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer” (1982: 10). Ya hemos hablado de los comentarios críticos que hace el narrador *nikkei* sobre la obra de William Blake y Borges, que también contenían citas entrecomilladas y por tanto, intertextuales. Además, hay una larga reflexión del narrador *nikkei* en forma de confesión acerca del hecho de ser escritor y sobre la posibilidad de que la literatura tuviera el poder de pronosticar la vida de sus autores. La aparente parodia totalizadora e irracional de lo literario se había convertido para el narrador en una tesis de máster en una universidad en São Paulo, y este comienza a hablar *críticamente* sobre la obra de Émile Zola, Henry James, Victor Segalen, relacionándola con las muertes que estos mismos autores habían pronosticado y se habían cumplido. El tono de parodia se termina de revelar cuando el narrador fantasea con la idea de escribir sobre una muerte determinada y suicidarse él mismo mediante ese método, para poder tener un caso brasileño para su tesis; todo ello hasta que su director de tesis le

muestra el caso de Álvares de Acevedo<sup>122</sup>. Las múltiples referencias a las vidas de otros escritores, la ausencia en el relato de su propio nombre y su origen *nikkei*, llevan a Sousa a relacionar tales hechos con la búsqueda de una identidad por parte del narrador:

Como homem entre dois mundos, o da cultura brasileira e o da cultura japonesa, não se sentindo pertencente a nenhum e tentando preencher o seu «eu» frustrado através da vida de outros escritores, a ausência de nome poderá significar a impossibilidade de o nome definir a identidade desta personagem<sup>123</sup> (Sousa 2010: 190).

La metatextualidad de la novela de Carvalho en relación con la obra de Tanizaki Junichirô, al igual que los otros modos de transtextualidad, es especial, por cuanto que existen continuas referencias –veladas o no– a su obra, y este llega a aparecer transfigurado como personaje ficcional en el relato de Setsuko. Se produce además una fuerte relación estructural entre *O sol* y las obras del escritor japonés. De momento, recordemos que en el libro del brasileño hay referencias explícitas a otras tres obras de Tanizaki, aparte de *El elogio de la sombra*, y que son *Kagi* (1956), *Sasameyuki* (1948) y *Manji* (1930), cuyo contenido o circunstancias de publicación aparecen de una u otra forma en la novela de Carvalho. Lo cual nos lleva a la modalidad transtextual que más importancia tendrá para este trabajo: *l'hypertextualité*. En el caso de *O sol*, ya hemos hablado de los dos niveles diegéticos que suponen el primer narrador *nikkei* y el relato de Setsuko. Su gran similitud estructural y

---

<sup>122</sup> Escritor romántico brasileño muerto a los veinte años edad. Bernardo Carvalho ya escribió una reseña periodística el 13 de enero de 2001 titulada “A morte do autor” y recogida en su libro *O mundo fora dos eixos* (2005), que trata sobre la temprana muerte de Álvares de Acevedo en relación con su obra.

<sup>123</sup> “Como hombre entre dos mundo, el de la cultura brasileña y el de la cultura japonesa, no sintiéndose perteneciente a ninguno de ellos e intentando rellenar su ‘yo’ frustrado a través de la vida de otros escritores, la ausencia de nombre puede significar la imposibilidad de que el nombre defina la identidad de este personaje”.

temática con *Manji*<sup>124</sup>, de Tanizaki Junichirô, es relevante ya desde el comienzo de la novela del brasileño; y a medida que esta avanza, se convierte en obvia para cualquier conocedor de la literatura japonesa moderna. Además, el nombre y la figura del escritor japonés terminan apareciendo en los dos niveles narrativos de *O sol*. La novela japonesa *Manji* consiste en un monólogo dirigido por una joven viuda a un interlocutor –al que esta alude como *sensei*<sup>125</sup>– sobre las circunstancias que han llevado a la muerte por suicidio de su marido y del amante de ambos. Durante la novela, el *sensei* tan solo escucha el relato de Sonoko, sin emitir ni una sola palabra, aunque las notas al pie de página están firmadas por él, por lo que se erige en verdadero autor implícito de la novela y aporta una visión más objetiva a las incongruencias del relato homodiegético de la joven; en dichas notas, la describe físicamente y muestra las reacciones emocionales de la misma al contarle; en ellas, también analiza documentos que Sonoko le muestra, incluyendo cartas entre amantes y contratos. En el caso de *O sol* la voz del narrador *nikkei* sí aparece en el primer marco narrativo e interactúa con la vieja Setsuko, pero una vez que esta comienza su relato, le pide que no intervenga y se limite a escuchar, tal como hacía el *sensei* de *Manji*, que en un juego autoficcional, se identifica ambiguamente con el mismo Tanizaki, aún sin dar su propio nombre, como ocurrirá cuando en la novela brasileña aparezca el personaje de un viejo escritor de Kioto que escribe libros a partir de las historias que le relata Setsuko. Las parejas *sensei*-Sonoko y *nikkei*-Setsuko son similares por lo que se opone en el interior de cada díada. En la novela de Tanizaki, los dos personajes son japoneses pero ella habla en un dialecto japonés muy particular, el de Kansai, cuya capital principal,

---

<sup>124</sup> Título original en japonés, *Manji*; En *O sol*, es mencionada y traducida al portugués como *Voragem*; en español, traducida desde el inglés por la editorial Siruela, *Arenas movedizas*. Publicada inicialmente entre 1928 y 1930 por entregas en la revista *Kaizô*.

<sup>125</sup> En japonés puede significar profesor, médico, o incluso escritor, pero incluye siempre una connotación de persona con gran sabiduría.

Osaka, el mismo Tanizaki considera “more vital, subtle, ordered, and seductive, while Tokyo is impoverished, enervated, and filled with incongruity” (Ito 1991: 107). La procedencia del personaje de Sonoko, mostrada a través de su forma de hablar<sup>126</sup>, es importante porque, además de darle *color* a la novela, exagera las diferencias con su interlocutor, quien en las notas del autor a pie de página muestra un estilo sereno, racional, y en un japonés estándar<sup>127</sup> de Tokio. En el caso del *nikkei*, a pesar de la procedencia japonesa de sus bisabuelos y de su apariencia física nipona, se trata de un brasileño que ha renegado de sus orígenes étnicos y no habla japonés:

Escrever em português era para mim uma forma de romper com a ilusão de imigrantes dos bisavós (que era possível escapar o voltar atrás) e reconhecer de uma vez por todas que estamos todos amaldiçoados, onde quer que seja<sup>128</sup> (Carvalho 2007: 22).

Por otro lado, la vieja Setsuko, dueña del restaurante japonés en el barrio de Liberdade, es una japonesa que llevaba ya 50 años en Brasil. A pesar de la distancia y del tiempo vivido en otro país, no se olvida del Japón de su juventud y pretende reconstruirlo por medio de una arquitectura de simulacro y de una historia escrita por alguien que nunca estuvo allí.

En ambas novelas uno de los elementos temáticos recurrentes es dicha oposición Oriente-Occidente: en el caso de *O sol*, se refiere a Japón versus Brasil; en *Manji*, la zona oriental –este– japonesa de Kantô, que incluye Tokio, versus Kansai, que supone el Japón

---

<sup>126</sup> Sin embargo, Tomioka y Ogura comentan que el *kansaiiben* (dialecto de Kansai) de Sonoko es un poco raro y no corresponde al de una mujer joven sino al de una señora mayor de 60 años (Ueno et al. 1997: 153)

<sup>127</sup> Conocido como *hyojungo* (標準語).

<sup>128</sup> “Escribir en portugués era para mí una forma de romper con la ilusión de inmigrantes de mis bisabuelos (que era posible escapar y volver hacia el pasado) e reconocer de una vez por todas que estamos todos malditos, donde quiera que sea”.

occidental<sup>129</sup>—oeste—. Este motivo reiterado en la novela de Carvalho se verá en alusiones a las antípodas Japón-Brasil como una metáfora de las diferencias de valores e ideología entre ambas culturas, como cuando Setsuko le dice al nikkei: “pelo menos aqui vocês costumam dizer as coisas na cara”<sup>130</sup> (Carvalho 2007: 82); o en el tratamiento de la muerte y el suicidio, como veremos más adelante; también se ve reflejado en las citas utilizadas por el narrador *nikkei* de *El elogio da sombra* de Tanizaki en las que la metáfora de la oscuridad y la opacidad de los orientales enriquece el motivo. En la novela de Tanizaki, aunque hay numerosas referencias a la occidentalización de Japón, la oposición de los distintos valores y formas de ver la vida se localiza dentro del mismo país, oponiendo las dos áreas de población ya comentadas.

Dentro de las modalidades de la hipertextualidad, la transposición abarca, según Genette, “œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l’amplitude textuelle et l’ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu’à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuelle” (1982: 237). Él las divide en formales o temáticas, según la predominancia del tipo de transformación que se requiera, aunque en principio no son excluyentes entre sí. Al comparar el primer marco narrativo de las novelas consideradas de Carvalho y Tanizaki hemos encontrado una similitud estructural que incluye algunas correspondencias temáticas. También se ha producido una *transdiégétisation* o variación del universo espacio-temporal designado por el relato. De una historia puramente japonesa ambientada en el Japón de los años 20, cuando fue escrita la novela, se ha pasado a otra ambientada en la ciudad de São

---

<sup>129</sup> Los mismos caracteres japoneses de origen chino en las palabras determinan su localización geográfica: 関東 (Kantô) o 東京 (Tôkyo), donde 東 significa Este; 関西 (Kansai), donde 西 significa Oeste.

<sup>130</sup> “Por lo menos aquí vosotros acostumbráis a decir las cosas a la cara”.

Paulo en pleno siglo XXI. Genette explica teóricamente este tipo de *transformation seria*<sup>131</sup> de la siguiente manera: “La transposition diégétique est un prochronisme généralisé” (Genette 1982: 359).

Los personajes, aún permaneciendo en el mismo esquema actancial, también han variado. En el caso del escritor como autor implícito de la novela, el viejo *sensei* japonés se ha convertido en un joven *nikkei* brasileño, produciéndose por tanto un proceso de cambio de nacionalidad que Genette llama *naturalisation* al que se añade la cuestión de la edad; la joven de Kansai Sonoko pasa a ser la vieja japonesa Setsuko, también de Kansai pero residente en Brasil, modificándose tan solo su edad. El juego de la oposición de las edades de ambos personajes se mantiene en la novela de Carvalho, aunque en el sentido opuesto, y tanto ese hecho como la naturalización brasileña del *nikkei* afectarán temáticamente a la historia en *O sol*, permitiendo establecer un contacto cronológico entre ambas novelas a partir del segundo nivel narrativo que supone el contenido del relato de Setsuko. Dicho relato se relaciona con el de Sonoko al *sensei* de *Manji*, el cual pasaremos a analizar a continuación.

En *Manji*, Sonoko, joven japonesa de 23 años de edad y de una familia de comerciantes adinerados de Kansai, se encuentra felizmente casada con Kotarô, llevando una armónica vida de pareja *à la japonaise*<sup>132</sup>, sin gran intensidad emocional. En una escuela para

---

<sup>131</sup> Según la matriz de prácticas hipertextuales genettianas, la *transposition* provendría del cruce de una relación transformativa y un régimen serio; en el caso de régimen lúdico, el resultado sería una *parodie*; y con un régimen satírico, un *travestissement*.

<sup>132</sup> En Japón, tradicionalmente los matrimonios se consideraban como un contrato entre dos adultos o sus familias para formar un hogar estable y criar hijos, aunque no existieran necesariamente sentimientos amorosos entre los cónyuges. Cada uno tenía su función claramente definida en esa unión. Aún así, se formaban lazos afectivos entre ellos.



señoritas de clase alta, conoce a la bella<sup>133</sup> Mitsuko, de 22, se enamora de ella y comienzan una relación amorosa a espaldas del marido. Este acaba enterándose de la infidelidad por Watanuki, el celoso novio de Mitsuko. Watanuki, además, ha convencido a Sonoko para firmar un contrato legal –el cual será descrito con detalle por el *sensei* en la zona de notas a pie de página– para compartir a Mitsuko una vez que él lograra casarse con ella y que incluye en una de sus cláusulas la prohibición de realizar un suicidio conjunto con ella. Sin embargo, las dos mujeres simulan uno para presionar a Kotarô y que las permita seguir viéndose. A raíz de ello, el mismo Kotarô soborna a Watanuki para que desaparezca, y comienza una relación con Mitsuko, estableciéndose un triángulo amoroso entre el matrimonio y Mitsuko, quien termina controlando a los dos mediante somníferos. La publicación de la aventura en un periódico de larga tirada en Kansai hace que Mitsuko proponga el suicidio en grupo de los tres. Tras realizarlo proporcionando Mitsuko el veneno, solo ella y Kotarô mueren, mientras que Sonoko sobrevive, despertando a la mañana siguiente y preguntándose sobre la verdadera causa de su supervivencia, si ha sido casualidad o una maniobra orquestada por Mitsuko para dejarla fuera; Sonoko también especula con que Mitsuko tal vez quería que le contase la historia a su amigo, el viejo escritor, lo que decide hacer finalmente.

Los paralelismos entre ambas novelas son obvios, y ahora se puede observar la forma en que *Manji* está injertada en *O sol*, a través del personaje de Sonoko-Setsuko, que relata una historia muy parecida en un principio, pero que después va variando con numerosas adiciones y correcciones temáticas. Comencemos analizando y comparando los personajes de las dos novelas y sus funciones actanciales con la ayuda de un cuadro que muestre las relaciones entre ellos, como podemos apreciar en la figura 1.

---

<sup>133</sup> Además de la opinión subjetiva de la misma Sonoko sobre Mitsuko, el *sensei* corrobora en las notas del autor a pie de página la belleza de la joven.

<i>Figuras</i> <i>actanciales</i> / <i>Novela</i>	<i>Interlocutor</i>	<i>Narradora</i>	<i>Seductora</i>	<i>Marido</i>	<i>Amante</i>	<i>Criada</i>
<i>Manji</i>	“sensei”	Sonoko	Mitsuko	Kotarô	Watanuki	Ume
<i>O sol</i>	“nikkei”	Setsuko	Michiyo	Jokichi	Masukichi	Setsuko

Figura 1. Cuadro de figuras actanciales y correspondencias en *Manji* y *O sol se põe em São Paulo*

Consideremos a Setsuko como personaje, haciendo abstracción de lo que ya se conoce a partir de la segunda parte de *O sol*: que era una invención de Michiyo para esconder sus acciones. En primer lugar, hay una coincidencia en las iniciales de las parejas de nombres de las dos mujeres y una coincidencia también en las sonoridades de los mismos: Setsuko-Sonoko; Michiyo-Mitsuko; Setsuko-Mitsuko. Puede parecer una casualidad pero se trata en realidad de un indicio más de Bernardo Carvalho escritor acerca de la hipertextualidad de su novela; además, el escritor brasileño ya ha tratado en otro de sus libros<sup>134</sup> la cuestión de las iniciales de los nombres. Müller (1991: 104), en su estudio sobre la interfiguralidad, explica cómo los nombres de personajes<sup>135</sup>, al pasar estos de un texto literario a otro, suelen sufrir transformaciones tales como sustitución, substracción y, en menor medida, adición. En el caso de los dos personajes femeninos de *Manji* y *O sol*, se produce, además, una combinación fonética surgiendo el nombre de Setsuko. Si consideramos las funciones actanciales de ambas

<sup>134</sup> En su novela titulada *As iniciais* (*Las iniciales*), publicado en 1999, todos sus personajes son mencionados exclusivamente a partir de las iniciales de sus nombres.

<sup>135</sup> Él prefiere utilizar la denominación “figuras” debido a que es ideológicamente menos sospechosa.

novelas como figuras literarias *reusadas* en el sentido que Müller (1991:102) les da de elementos estructurales y funcionales en el texto, se cumpliría la idea que el teórico alemán tiene sobre la función de dichas figuras en distintos textos:

We speak of ‘re-used figures’ in order to indicate that if an author takes a figure from a work by another author into his own work, he absorbs it into the formal and ideological structure of his own product, putting it to his own uses, which may range from parody and satire to a fundamental reevaluation or reexploration of the figure concerned (Müller 1991: 107).

Parsons (1980), en su teoría sobre objetos ficcionales, habla de objetos nativos a la historia (creadas por el autor) frente a objetos inmigrantes (*reusados* a partir de otros textos). Ziolkowski (1983: 130), además, identifica las figuras en préstamo provenientes de otros textos con citas intertextuales en las que dichas figuras deben introducirse en el nuevo contexto al tiempo que nos recuerdan constantemente que proceden de otro. Esto sucede con los lectores que conocen la obra de Tanizaki Junichirô, en concreto *Manji* y *Sasameyuki*. Para aquellos que no han leído estas dos novelas, los personajes de Carvalho, a pesar de que diegéticamente se insinúa su coincidencia de con los de Tanizaki, no son considerados como figuras en préstamo sino como personajes independientes. Martínez Fernández explica que “en el caso hipotético de un intertexto no reconocido nunca por ningún lector, el mecanismo intertextual permanecería inactivo a la espera de una competencia lectora que lo activara” (2001: 198). Sin embargo, según Riffaterre (1983a), sí se produciría una lectura intertextual de ellos tan solo con la sospecha de la existencia de un texto anterior al que remiten.

El caso del personaje del viejo escritor de Kioto es diferente. Todos los indicios, manejados por el narrador *nikkei* o por el autor implícito de la novela apuntan a que se trata de Tanizaki Junichirô. Por supuesto, como ya vimos al explicar la figura del doble a partir de la

semántica de los mundos posibles de Doležel, el personaje de Carvalho es tan ficcional como cualquier otro, y no se corresponde con el Tanizaki Junichirô real. Sin embargo, incluso para el lector desconocedor de la obra de Tanizaki, al estar ya informado por el narrador *nikkei* – que hace las veces de autor implícito– de la existencia del escritor japonés, sí se produce esa sensación de préstamo de la que habla Ziolkowski. Además, en este caso, la reflexión que hace este teórico acerca del uso de dichas figuras a partir del siglo XX parece que en el caso de Carvalho, se cumple a la perfección y este persigue reflexionar acerca del proceso mismo de creación literaria: “The figures on loan no longer point significantly at extraliterary conditions of society, education, or psychology; they now frequently serve the criticism of literature itself” (Ziolkowski 1983: 137).

Volviendo a Doležel y a sus estudios sobre la recepción de las obras literarias por parte de los lectores, este alude a la nueva interpretación que realizaría el lector que se acerca por primera a una obra antigua (hipotexto) tras haber leído una *transducción* literaria posterior (hipertexto). Aplicándolo al ejemplo que nos ocupa, ese lector que, tras leer la novela de Carvalho, se acercara a *Manji* y *Sasameyuki* por primera vez, las leería, a su vez, al mismo tiempo como hipotexto e hipertexto de *O sol*, creándose entre las tres un gran intertexto cuyas relaciones semánticas circularían en ambos sentidos.

De cualquier modo, las funciones actanciales de la pareja de personajes Sonoko-Mitsuko de *Manji* y las relaciones dentro de la misma parecen traspasarse a *O sol* con algunas transformaciones: Sonoko, quien cuenta la historia en *Manji*, es la mujer casada con Kotarô y mayor en edad que Mitsuko, por lo que esta última la trata con el apelativo de *onêsan*<sup>136</sup>;

---

<sup>136</sup> En la novela original, se usa “姉ちゃん” (nechan), que literalmente significa hermana mayor (en sentido cariñoso). Sonoko solo tiene un año más que Mitsuko y no las une ningún vínculo familiar pero el apelativo indica cercanía emocional y el emisor del mismo se sitúa en un plano jerárquicamente inferior.

Setsuko, la vieja dueña del restaurante en São Paulo y narradora de un relato metadieético en *O sol*, era la soltera de las dos y menor en edad –cuando se conocen en 1947, Setsuko tiene 19 años de edad y Michiyo, 23– por lo que en este caso la autoridad jerárquica como *onêsan* le correspondería a Michiyo; el par Mitsuko-Michiyo, sin embargo, sigue manteniendo la cualidad de su atractivo físico y su utilización del mismo para seducir, así como el amante masculino, cuya función actancial le corresponde a Watanuki en *Manji* y a Masukichi en *O sol*. Estos dos personajes tienen inicialmente muchas cosas en común pero también diferencias: en *Manji*, Watanuki, a pesar de ser sexualmente impotente y no poder hacer el amor con Mitsuko, está locamente enamorado de ella e idea toda una serie de intrigas de contratos y chantajes para no perderla; al final, acepta un soborno de Kotarô para alejarse de Mitsuko, pero posiblemente<sup>137</sup> denuncia su historia a los periódicos; en *O sol*, Masukichi es homosexual, por lo que nunca ha mantenido relaciones sexuales con Michiyo, quien de verdad está encaprichada de él; además, la desprecia porque proviene de una familia rica y ultranacionalista; el padre de ella intenta sobornarlo pero este lo rechaza y se burla de él; finalmente, se convierte en ayudante y posible amante de Jokichi para zanjar el asunto de la suplantación de identidades en la guerra.

En relación a la motivación y al cambio de la misma en el contexto de una transposición temática, Genette (1982: 375) define la *transmotivation* como una *démotivation* a la que se incorpora una *remotivation*. El personaje del marido y sus variaciones en ambas novelas nos servirán de ejemplo para ilustrar este caso y ayudará a aclarar el proceso de transformación realizado por Bernardo Carvalho: en el libro de Tanizaki, Kotarô es un

---

<sup>137</sup> Como *Manji* está basada en un monólogo de Sonoko, todo lo que se aportan son sus opiniones y elucubraciones sobre los verdaderos hechos, por lo que se crea una gran ambigüedad, por otra parte buscada por Tanizaki. Chambers relaciona dicha ambigüedad con la participación del lector: “Through his manipulation of narrative devices, Tanizaki also induces his readers to participate in these ideal worlds” (1994: 14)

abogado que se casa con la hija de comerciantes ricos, Sonoko, y adopta el nombre de la familia de ella<sup>138</sup>, quedando por tanto en una situación de dependencia frente a su mujer; una vez que se enamora de Mitsuko, todos sus actos irán encaminados a permanecer con esta última y contentar sus caprichos, hasta el punto de convertirse en su esclavo. En *O sol*, se parte de la situación contraria: el matrimonio entre Michiyo y Jokichi era beneficioso a la familia de ella porque estaban pasando por apuros económicos y el padre de él era un industrial con mucho dinero; Jokichi se casa con Michiyo por amor y porque para él, ella “vinha de uma família falida, mas agia como se o passado não tivesse nenhum peso e tudo estivesse sempre por construir”<sup>139</sup> (Carvalho 2007: 50). La principal motivación de Jokichi no es ya mejorar en estatus social y económico, ni conseguir a la bella amante de su propia esposa, como en el caso de Kotarô, sino olvidar la vergüenza que le provocaba el haber sido sustituido por otro hombre para ir a la guerra. Por esa razón se casa con Michiyo, y por eso comienza a relacionarse con Masukichi, que le ayudará a compensar económicamente a la familia *burakumin* de Seiji y así redimir su sentimiento de culpa. Una vez que el viejo escritor de Kioto hace pública su historia en una novela por entregas y los padres de Seiji se niegan a seguir aceptando dinero, a Jokichi solo le queda vengar la muerte del soldado *burakumin* con la sangre del primo del emperador emigrado a Brasil. Es aquí bastante claro el proceso de desmotivación –económica, sexual– más la remotivación –contrición, penitencia– que recibe el nuevo personaje por parte del autor. Ello afecta también, por supuesto, a lo que Genette llama *transvalorisation*, y que consiste en atribuir a un personaje en el nuevo texto un papel actancial más importante o de mayor valor moral que el que tenía en el texto original. Tanto

---

<sup>138</sup> En Japón es común que el yerno cambie de apellido al de la familia de su esposa si dicha familia tiene un rango superior al de la suya propia o propiedades y empresas que algún día él habrá de heredar.

<sup>139</sup> “Ella venía de una familia fallida pero actuaba como si el pasado no tuviese ningún peso y todo estuviera siempre por construir”.

Jokichi en calidad de marido como Masukichi en calidad de amante sufren una transvalorización positiva en *O sol* puesto que actúan de manera altruista, o al menos sus motivos no son mezquinos ni egoístas. En el caso de Michiyo –ahora sí nos olvidamos del personaje inexistente de Setsuko–, se produce una *dévalorisation*, puesto que primero el egoísmo, luego los celos y el orgullo, la llevan a contar su historia al viejo escritor de Kioto –aunque no se mencione su nombre en ese momento, todos los indicios apuntan a que se trata de Tanizaki Junichirô–, cuyos escritos desencadenarán los acontecimientos; posteriormente esta se redimirá trasladándose a Brasil, aceptando que Jokichi ha formado otra familia y esperando 50 años hasta la muerte de él para enterrar sus cenizas en el monte Koya. Todo este conjunto de transformaciones diegéticas, transmotivaciones y transvalorizaciones de personajes al pasar de un texto a otro provoca algo parecido a la transformación pragmática o “modification du cours même de l’action, et de son support instrumental” (Genette 1982: 360), como si “un hypotexte est déclaré mensonger, et l’hypertexte se présente comme rétablissant la « véritable histoire »” (415).

Considerando globalmente las dos novelas, a pesar de la coincidencia del primer marco narrativo –el *nikkei* y el *sensei* como autores implícitos de las mismas y sus correspondientes *apariciones* metanarrativas–, podemos apreciar que *Manji*, en cuanto conjunto de personajes y acción, se inserta en una parte de *O sol*, obra que prácticamente la complementa y la continúa pero también la despoja de veracidad reexplicándola en sus propios términos. La clave de ello está en las conversaciones que la Setsuko imaginaria y más tarde Michiyo tienen con el viejo escritor de Kioto en la novela de Carvalho: en primer lugar una Setsuko que en realidad es Michiyo le revela una historia que contiene hechos falsos, a partir de los cuales Tanizaki habría escrito sus novelas. Pero además, el escritor añade las

suyas propias: a Michiyo le dice “Só me interessam as mentiras”<sup>140</sup> (Carvalho 2007: 86); A Setsuko que también era Michiyo: “Contar tem um preço. Tem que estar pronta para perder, o tempo inteiro...O que escrevi já não era a sua história”<sup>141</sup> (Carvalho 2007: 93). Ello tiene relación con la idea del autor como un simple transmisor y, en última medida, combinador de textos anteriores.

Genette define el término de *supplément* como una extrapolación disfrazada de interpolación, como una transposición bajo la forma de una continuación fuertemente proléptica que acaba realizando correcciones temáticas y en la que el hipotexto no es más que un pretexto para contar una historia y lanzar un mensaje: “Le terme de *supplément* porte une signification plus ambitieuse: le post-scriptum est ici tout disposé à suppléer, c’est-à-dire à remplacer, et donc à effacer ce qu’il complète” (Genette 1982: 225). Por ello, nos parece que dentro de la modalidad hipertextual genettiana de la transposición, el suplemento sería la forma más adecuada para denominar la relación transtextual entre la novela *O sol se põe em São Paulo* de Bernardo Carvalho y *Manji* de Tanizaki Junichirô. En realidad, si se analiza con mayor detalle la construcción de los personajes y su contexto, podemos apreciar que el hipotexto de *O sol* no solo se limita a *Manji* sino que existen algunos elementos también de su novela *Sasameyuki* (*Las hermanas Makioka*) (1970)<sup>142</sup>, mencionada explícitamente en la novela con su título en portugués: *As irmãs Makioka*. Por las fechas en las que fue publicada *Manji*, mucho antes de la Segunda Guerra Mundial, es imposible en términos temporales que los personajes que le hubiera presentado Michiyo a Tanizaki hubieran servido de origen a los

---

<sup>140</sup> “Sólo me interesan las mentiras”.

<sup>141</sup> “Contar tiene un precio. Tienes que estar preparada para perder, todo el tiempo...Lo que yo escribí ya no era tu historia”.

<sup>142</sup> En japonés, 細雪 *Sasameyuki* (literalmente “ligeros copos de nieve”); traducido al inglés como *The Makioka sisters* y al español desde el inglés como *Las hermanas Makioka*.



de dicha novela. Pero en el caso de *Sasameyuki*, escrita entre 1942 y 1948<sup>143</sup>, al menos cronológicamente, las historias son compatibles. Aspectos que convierten *O sol* en hipertexto de *Sasameyuki* son: las dificultades económicas por las que pasa la familia de Setsuko unido a la necesidad de esperar a que se case su hermana mayor antes para poder casarse ella; la fabricación de muñecas tradicionales japonesas; su posterior trabajo como secretaria de Michiyo y la oposición familiar a ello.

Sin embargo, *Sasameyuki* tiene, a su vez, sus propias fuentes e hipotextos. Chambers (1994: 74) explica que “not surprisingly, much of the action of the novel is based on events in the lives of Tanizaki and his family in the late 1930s” y elabora su propio cuadro de equivalencias entre personajes del libro y personas reales. Algo parecido hace Bernardo Carvalho en *O sol* a posteriori, creando esas *figuras ficcionales* que remiten, sobre todo, a *Manji*.

Existe otro claro ejemplo de injerto hipertextual en *O sol*, y es el de un capítulo de otro libro del mismo Carvalho: en la crónica periodística titulada “Extraños en un tren”, firmada el 21 de diciembre de 2004 y recogida en el libro de crónicas *O mundo fora dos eixos* (2005), se cuenta una historia que será introducida casi literalmente en la parte final de *O sol*: el narrador *nikkei*, una vez en Japón, conoce a una mujer en el tren, y su marido le invita a cenar a su casa de Tokio, donde acabará traduciendo para el narrador la carta de Setsuko que explica el secreto de Jokichi. En el caso de la crónica, el elemento de la carta está ausente, pero no así las alusiones a la descripción física del marido y a la inicial aprehensión del narrador frente a la pareja; también se mencionan *Sasameyuki* y *El elogio de la Sombra* de Tanizaki. Lo más interesante de este injerto de un texto del propio autor es que en el caso de la crónica, el narrador es el propio Bernardo Carvalho periodista de viaje por Japón, y al ser traspasado a *O*

---

<sup>143</sup> Tanizaki se traslada a vivir a Kioto tras el fin de la guerra.

*sol* como experiencia del narrador *nikkei*, los elementos autoficcionales de la novela se hacen más obvios. En este sentido compartimos la opinión de Frighetto cuando al hablar sobre la representación ficcional en las novelas de Carvalho *Nove Noites* y en *O sol*, aventura que:

Nos romances, ainda, os narradores, jornalistas ou escritores que buscam construir uma história a partir de documentos (NN), viagens e vivências (ambos os romances) despertam no leitor a suspeita de ser o próprio Bernardo Carvalho, transmutado em *alter ego* ou autoficção<sup>144</sup> (Frighetto 2015: 48).

En cuanto a la quinta y última variedad transtextual genettiana, se trata de la *architextualité*, la más abstracta y la más implícita de todas, definida por su carácter taxonómico que en sí mismo contiene, entre otros, al género literario al que pertenece la obra. Tanto *O sol* como *Manji* o *Sasameyuki* son novelas. Las dos primeras tienen en común el marco narrativo y la focalización, aunque la voz del *nikkei* esté presente desde el primer momento, no así la del *sensei*, escondida tras las notas del autor a pie de página. En el caso de *Sasameyuki* se trata casi de una novela-río que retrata la sociedad de una época a través un narrador omnisciente.

---

<sup>144</sup> “De cualquier modo, en las novelas, los narradores, periodistas o escritores que busca reconstruir una historia a partir de documentos, viajes y vivencias (las dos novelas), despiertan en el lector la sospecha de que son el propio Carvalho, trasmutado en *alter ego* o autoficción”.

## 2.2. TEMAS Y MOTIVOS COMO DIÁLOGO INTERTEXTUAL

Como bien dice Naupert, “los elementos temáticos son los ecos recurrentes que hacen rentable la lectura relacional del comparatista, los que, en definitiva, posibilitan una lectura de códigos culturales compartidos” (2001: 121). Y ya hemos comprobado que las diferencias entre las novelas de Tanizaki y Carvalho crean variaciones temáticas en torno a distintos motivos como, por ejemplo, la homosexualidad: en *Manji* se trata de lesbianismo entre Sonoko y Mitsuko, lo cual generará los celos de Watanuki y el consiguiente conflicto con el marido Kotarô, que desembocará en un triángulo amoroso; en *O sol* hay una probable relación homosexual masculina entre Masukichi y Jokichi que provocará los celos de Michiyo y el relato de Setsuko al viejo escritor de Kioto. A ella se añaden las numerosas referencias en la novela de Carvalho a la homosexualidad entre hombres presente en la literatura y el teatro japoneses<sup>145</sup>. La mención de carácter metatextual a Mishima Yukio<sup>146</sup> también estará relacionada con la homosexualidad<sup>147</sup> y añadirá el comentario ideológico por parte del autor implícito de *O sol* acerca de la doble moral japonesa de aceptarla en privado pero no en público. Mishima también aparece en la novela en calidad de figura en préstamo –al igual que Tanizaki–, en este caso para ser relacionado con un grupo de inmigrantes fanáticos japoneses

---

<sup>145</sup> Como la obra de teatro *kyôgen* que escribe Masukichi basada en el relato de Ihara Saikaku.

<sup>146</sup> Escritor japonés (1925-1970), también conocido por su homosexualidad y por el suicidio ritual (*seppuku*) que llevó a cabo tras tomar el Cuartel General de las Fuerzas de Autodefensa Japonesas en Tokio.

<sup>147</sup> En su novela *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (Confesiones de una máscara, 1949), con elementos autobiográficos y que el narrador *nikkei* menciona explícitamente en la novela de Carvalho, Mishima trata los temas de la homosexualidad y de la muerte a partir de episodios de su infancia.

en Brasil<sup>148</sup>, y constituyéndose en otro de los nexos narrativos de la novela entre Japón y Brasil.

Otro de los motivos que se repiten a lo largo de la novela del brasileño es el de la suplantación de identidades y el doble: la invención del personaje de Setsuko por parte de Michiyo –el lector la disculpa con facilidad por todos los indicios retroactivos comentados anteriormente–; la suplantación de Jokichi por un hombre *burakumin* que trabajaba en la fábrica de su padre para que fuera a la guerra por él; el robo de identidad de Seiji por parte del criminal de guerra primo del emperador; la simulación de Masukichi de ser un soldado que había conocido a dicho *burakumin* para que su familia aceptara ayuda económica que venía de un anónimo Jokichi; los constantes cambios de papeles en el teatro de máscaras en el que el papel de la raposa –interpretado por Masukichi– suponía un elemento de formación para los jóvenes actores.

Un aspecto relevante de estos motivos es su función de organización textual, que Daemmrich y Daemmrich definen así: “motifs serve textual cohesion by motivating behavior and coordinating action” (1987: 190). Con ello, se erigen en engranajes narrativos que estructuran la trama y dan lugar a otras subtramas relacionadas. La cuestión Oriente/Occidente se refleja en los orígenes del propio *nikkei*, de los que él reniega pero que al mismo tiempo le atraen: su viaje a Japón, aparte de una búsqueda detectivesca del final del relato de Setsuko, supone una infructuosa búsqueda de sí mismo en el país de sus bisabuelos. Todo ello lleva al primero de los grandes temas de *O sol*: la identidad. Para Lehen, en esta

---

<sup>148</sup> Desde 1945, a raíz de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, y en 1946, de la declaración del emperador Hiro Hito como ser humano sin poder sobrenatural, un grupo de inmigrantes fanáticos japoneses en Brasil se negaron a admitir esos dos hechos y formaron un grupo terrorista llamado 臣道連盟 Shindo Renmei (Liga del Camino de los Súbditos) (Morais 2001).

novela la identidad personal se ve afectada por la cuestión nacional brasileña, que finalmente lleva al ámbito de la globalización cultural:

In *O sol se põe em São Paulo*, we see not only the conflict between individual subjectivity and a national/istic imaginary, but also how culture and the individual subject extrapolate from the national onto the global sphere, destabilizing symbolic and material boundaries (Lehnen 2012: 97).

Camps (2012) también estudia cómo a través del tema de la migración oriental, Carvalho problematiza las relaciones multiculturales y la cuestión identitaria en el Brasil de hoy. La novela muestra, según Camps, que “Brazilian identity is not a finished and homogenized product, but one that constitute to negotiate between the different cultural groups that constitute Brazilian multiculturalism” (2012: 224).

Las suplantaciones de nombre e identidad por parte de diversos personajes en *O sol* se dirigen hacia una consideración de la personalidad como algo inestable y arbitrario –tan frecuente en la obra de Carvalho–, en constante evolución pero respecto a la que los individuos esperan poder fijarla de una u otra manera, o incluso hasta diseñarla, como Jokichi, como si creasen una nueva vida partiendo de cero, *tabula rasa*.

El segundo gran tema, afectando este en mayor medida a las dos novelas, es el del engaño, en forma de infidelidad masculina o femenina, y extendido a la formación de un triángulo amoroso real o ficticio. En cuanto al motivo del triángulo amoroso, Frenzel explica las posibles soluciones al mismo como conclusiones narrativas:

Si la situación triangular inherente al motivo se resuelve mediante la consolidación del triángulo, esta solución es casi siempre cómica, y el hombre, el exponente principal de la comicidad. Las soluciones serias requieren en general la transformación del triángulo

en una asociación de dos, apartándose una de las tres personas por renuncia, desaparición propia o expulsión violenta (1980: 159).

En el caso de *Manji* se da el último supuesto comentado por Frenzel. La suplantación de nombres e identidades también lleva al engaño, al igual que la seducción, casi siempre por parte de una mujer atractiva que *engaña* a uno u otro amante; esta relación entre la mujer, el engaño y la maldad es una constante en la toda la obra de Tanizaki, como bien dice Mishima Yukio en unas conversaciones con el escritor: “Mais il doit exister au Japon un diable féminin tout à fait négatif. Dans les livres de Tanizaki, le mal prend d’abord une apparence féminine” (Tanizaki 2001: 24). En el caso de *O sol*, la maldad no tiene sexo femenino sino masculino, asociándose al militarismo y a la opresión feudal manifiesta en la figura del primo del emperador. Naupert (2001: 191-192), al estudiar las novelas de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX, especifica cuatro fases en el proceso: constitución de la unión matrimonial, proceso de seducción, relación adúltera en la clandestinidad y descubrimiento-castigo-repudio. En *Manji*, las tres primeras coinciden perfectamente con el modelo de Naupert, pero en el momento del descubrimiento, se establece una relación paralela entre el marido y la amante de su esposa, con lo que el esquema convencional se rompe; aún así, la esposa infiel acaba castigada-repudiada.

Un último tema es el de la vida después de la muerte, especialmente en *Manji*<sup>149</sup>, y que viene asociado a motivos como la seducción o el suicidio. Seigneuret señala el carácter cultural del mismo. Según este crítico:

---

<sup>149</sup> El propio título de la novela, en japonés se escribe 卍 y significa literalmente cruz budista, símbolo que aparece en algunos mapas japoneses para señalar templos budistas o 寺 (Tera). Debido al origen etimológico del término, en el mundo del budismo tiene connotaciones de eternidad así como totalidad de la creación.

To think about one's death is to think about one's own potential annihilation or immortality, and the mythic structure prevailing in one's culture is what provides the individual with an imaginative vocabulary within which to consider these (Seigneuret 1988: 328).

En el caso de la novela de Tanizaki, uno de los motivos principales como elemento temático recurrente y como generador de la acción es el de la muerte, en la mayoría de las ocasiones en forma de suicidio aunque también como asesinato. Se hace alusión a la misma en tres modalidades, de las cuales expondremos algunos ejemplos en *Manji*:

- a) Como amenaza: Watanuki en un ataque de celos le dice a Mitsuko que la va a matar; luego se arrepiente y le pide perdón (Tanizaki 1930: 753).
- b) Como chantaje: cuando Kotarô le prohíbe a su esposa Sonoko volver a ver a Mitsuko, ésta replica: “Si haces eso, Mitsuko se suicidará...Y yo también lo haré con ella. Así la sociedad podrá perdonarnos”<sup>150</sup> (772). Más tarde, ambas simularán un intento de suicidio para presionar a Kotarô.
- c) Como expresión máxima del amor: esta es sin duda la modalidad más frecuente en la novela, con numerosas alusiones explícitas, como en el primer encuentro sexual entre las dos mujeres: “¡Cómo es posible que tengas un cuerpo tan bello! ¡No puedo soportarlo! ¡Deseo matarte!”<sup>151</sup> (697), a lo que Mitsuko, claramente halagada pero de forma dramática responde: “¡Sí, mátame! ¡Quiero que me asesines!”<sup>152</sup> (697). Existen también numerosos indicios en la novela sobre las intenciones

---

<sup>150</sup> “「あんたみたいなことしなはったら、うちより先に光子さん死にやはるし。。。そやさかいうちも一緒に死ぬわ。死んで社会に誤るわ」”.

<sup>151</sup> “「ああ、憎たらしい、こんな綺麗な体してて！うちあんた殺してやりたい」”.

<sup>152</sup> “「殺して、殺して、うちあんたに殺されたい」”.

suicidas de Mitsuko, o al menos, Sonoko, como narradora, los presenta como tales. En un momento al comienzo de su relación, Mitsuko le dice: “Hermana, si te lo pidiera, ¿aceptarías morir conmigo?”<sup>153</sup> (709), respondiéndole Sonoko: “¡Sí, Sí! ¿Y tú morirías si te lo pidiera yo?”<sup>154</sup> (709). Finalmente, y siempre según la versión de los hechos de Sonoko, es Mitsuko quien, al conocerse por la prensa los detalles del triángulo amoroso, propone un suicidio conjunto, ella misma como maestra de ceremonias haciendo el papel de *Kannon*<sup>155</sup> y esperándose reencontrar los tres juntos de nuevo tras la muerte.

Los motivos del asesinato y el suicidio también están muy presentes en *O sol*, y contienen en sí mismos una ideología en continuo diálogo con la novela de Tanizaki. Respecto a la enigmática frase sobre el Koyasan presente en el libro medieval japonés *Heike Monogatari*, allí se explicaba que los samuráis de la época iban a ese monte a suicidarse por honor cuando eran derrotados por el enemigo, pues creían que en aquel lugar sus almas vivirían eternamente –algo parecido a la creencia de los personajes de Tanizaki–. Uno de los protagonistas del relato de la vieja Setsuko, el marido Jokichi, ya anciano, enfermo y viviendo en Brasil, solicita que a su muerte sus cenizas sean esparcidas en dicho monte. Mucho antes de eso, y siempre según el relato de Setsuko, el mismo Jokichi, más joven y entonces todavía en Japón, considera el suicidio debido a la deshonra de no haber ido a la guerra y que un empleado de su padre hubiera sido enviado por éste utilizando su nombre para sustituirlo,

---

<sup>153</sup> “「姉ちゃんあてが死ぬ云うたら一緒に死んでくれるなあ？」”.

<sup>154</sup> “「死ぬわ、死ぬわ、光ちゃんかって死んでくれるなあ？」”.

<sup>155</sup> En japonés, 観音. Figura simbólica del budismo que simboliza un estado de iluminación espiritual y que suele ser representado como una mujer en la postura sentada del Buda. Se la asocia con la compasión y con el alivio del sufrimiento así como con la salvación (Kamimura 1964: 161-162).



aunque “o nome corrompia as suas ações, nem o suicídio ritual seria honroso”<sup>156</sup> (Carvalho 2007: 50). En ese momento, Jokichi está dispuesto a quitarse la vida por un cuestionamiento ético del que ni siquiera él mismo había sido claramente responsable, y muestra, por tanto, la ideología frente a la muerte y el suicidio en un hombre japonés durante los años de la Segunda Guerra Mundial<sup>157</sup>.

Una de las obras de teatro *kyôgen* intercaladas en el relato de Setsuko y que había sido adaptada, según explica otro personaje, a partir de un libro del escritor Ihara Saikaku, trata también el suicidio *à la japonaise*, esta vez desde un punto de vista más original al asociarlo con el motivo de la homosexualidad, aunque guardando relación con una de las versiones del motivo en la novela de Tanizaki, el asesinato-suicidio como máxima expresión del amor: un antiguo samurái reconvertido a mendigo se deja asesinar por el paje del que estaba enamorado para que éste logre el aprendizaje final como homicida y se convierta en un verdadero samurái.

Existe también en la novela brasileña una simulación de intento de suicidio como engaño, esta vez por parte de la joven Michiyo para que sus padres le permitan verse con Masukichi, como ya hicieran Sonoko y Mitsuko en la novela japonesa.

Sin embargo, el narrador *nikkei* de *O sol*, a través del sarcasmo, muestra una visión diferente a la de *Manji* en relación con el suicidio, mucho más racional, crítica y enfrentada a esa otra del pasado: “Foi mandado, sem maiores treinamentos, para morrer na batalha de Okinawa. O suicídio em nome da pátria era uma das principais táticas militares nos últimos

---

<sup>156</sup> “Su nombre corrompía sus acciones, ni siquiera el suicidio ritual sería honroso”.

<sup>157</sup> El suicidio en la sociedad japonesa moderna se relaciona con: una tradición del suicidio como salida honorable frente a dificultades personales, una visión romántica del mismo como escape, inferencias del la religión Shinto (la muerte permite convertirse en espíritu) y el Budismo (la muerte permite la reencarnación), ausencia de castigo penal por intento de suicidio, sociedad semifeudal que exige conformidad y éxito, mientras que prohíbe el fracaso y la debilidad (Tatai 1983: 19).

meses de guerra”<sup>158</sup> (Carvalho 2007: 53), para luego añadir con aparente tono objetivo y documental que en los tres meses que duró la campaña murieron más de cien mil japoneses y cerca de cincuenta mil norteamericanos.

Como hemos visto, las temáticas del suicidio, del engaño y de la identidad quedan imbricadas en el proceso intertextual de la creación de *O sol* a partir de las obras de Tanizaki. A través de los procesos de transmotivación y transvalorización de sus personajes, nos encontramos cómo Michiyo transforma su identidad en la de Setsuko para no asumir su culpa, así como Jokichi se transforma en Teruo para efectuar una venganza a modo de justicia poética para con el primo del emperador. En estos casos, el engaño es una forma de supervivencia. La homosexualidad de Masukichi viene refrendada por las tradiciones japonesas presentes en la literatura pero rechazadas hipócritamente por la sociedad, como muestra el narrador implícito de *O sol*; también conecta con la relación amorosa entre mujeres de *Manji* que generará su argumento. El narrador *nikkei* también sufre su propia crisis de identidad al viajar a un Japón que le es ajeno y propio al mismo tiempo y donde discute dialógicamente con las voces de sus antepasados.

Las tradiciones de japonesas de la relevancia de la familia en casamientos y decisiones vitales, tan presentes en *Sasameyuki* de Tanizaki, también son tematizadas por Carvalho mostrando la actitud patriarcal del padre de Jokichi y la historia familiar de Setsuko. De igual forma, las menciones a *El elogio de la sombra* de Tanizaki sirven al narrador *nikkei* para crear un contraste entre las sociedades occidental y japonesa, de cuya esencia él mismo acaba siendo metáfora.

---

<sup>158</sup> “Fue enviado, sin entrenamiento especial, a morir en la Batalla de Okinawa. El suicidio en nombre de la patria era una de las principales tácticas militares en los últimos meses de la guerra”.

En cuanto al suicidio, puede ser donde de una forma más explícita se advierte la oposición ideológica entre épocas, novelas y tradiciones. El deseo de muerte en *Manji* se convierte en lucha por la vida en *O sol*, aún a costa del engaño y de la pérdida de la identidad. Se pasa de una visión tradicional japonesa de la muerte y del suicidio como acto honorable y purificador a otra más pragmática y moderna que considera este último como un acto reprobable e inútil.

#### IV.

*SIEMPRE SUPE QUE VOLVERÍA A VERTE, AURORA LEE:*

ESQUEMAS COGNITIVOS, INTERTEXTUALIDAD E  
INTERMEDIALIDAD

1. RUPTURA DE ESQUEMAS COGNITIVOS Y  
TRANSGRESIÓN DE GÉNEROS EN DOS NOVELAS  
HÍBRIDAS: *PALE FIRE* Y *AURORA LEE*
2. UNA LECTURA TRANSTEXTUAL DE NABOKOV
  - 2.1. *THE ORIGINAL OF LAURA*, INTERMEDIALIDAD Y  
CORPOREIZACIÓN DEL TEXTO
  - 2.2. *AURORA LEE*, RESOLVIENDO EL PUZZLE NABOKOVIANO
3. EL DOBLE Y LA POÉTICA COGNITIVA



*El paradigma de lo que era la literatura hasta ahora no se sostiene ya por motivos económicos y no se sostiene por motivos de un nuevo modelo social y tecnológico y de comunicación. Es un momento fascinante porque no sabemos lo que va a suceder, pero lo que va a suceder es bueno.*

Eduardo Lago<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Videoentrevista para “La cueva del erizo”. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=SjYQbbMfFhA>



## 1. RUPTURA DE ESQUEMAS COGNITIVOS Y TRANSGRESIÓN DE GÉNEROS EN DOS NOVELAS HÍBRIDAS: *PALE FIRE* Y *AURORA LEE*

*Pale Fire*, novela escrita por Vladimir Nabokov y publicada en 1962, constituye uno de los hipotextos fundamentales de *Aurora Lee* (2013), de Eduardo Lago, donde además es mencionada metatextualmente en tres ocasiones. Cuando el lector se encuentra con el libro físico de la obra de Nabokov, el paratexto del mismo le hace pensar que se trata de un libro de ficción perteneciente al género de la novela, puesto que se encuentra publicado en una colección reconocible visualmente como tal. En la contraportada de la edición de Penguin Classics de 2011 se hace referencia a su carácter ficcional, y el escritor británico William Boyd<sup>160</sup> la presenta así: “*Pale Fire* must be one of the most brilliant and extraordinary novels ever written, let alone in the twentieth century”. Además, Nabokov, su autor, es conocido por el público lector como autor de ficciones.

Sin embargo, ya el índice del libro comienza a mostrar ciertas incongruencias o contradicciones genéricas, que comienzan por sus propios elementos:

- Un prólogo explicativo (*Foreword*), escrito por un tal Charles Kinbote.
- Un largo poema en verso titulado *Pale Fire, A Poem in Four Cantos*, escrito, según se explica en el prólogo, por el poeta y académico John Shade.
- Un extenso comentario al poema (*Commentary*) haciendo referencia a los versos numerados del mismo, escrito de nuevo por Kinbote.

---

<sup>160</sup> Novelista británico nacido en Ghana en 1952 que publicó, entre otros, el libro *Nat Tate: An American Artist 1928-1960*, una biografía de 1998 de un supuesto pintor expresionista abstracto del New York de los 50 que resultó ser una falsa biografía y, por tanto, una obra de ficción.



- Un índice onomástico y temático (*Index*) de elementos que aparecen en el poema.

El prólogo hace referencia a la estructura de dicho poema, a sus distintos borradores, a elementos extratextuales en su composición, y a cómo el prologuista-comentador ha llevado a cabo su función. Aparentemente, todo ello es realizado de forma coherente con el modelo de una edición crítica de cualquier obra literaria. Además, el lenguaje utilizado por Kinbote es de tipo académico, erudito, con multitud de datos y referencias a autores y obras reales, con mayor frecuencia de uso de palabras cultas de origen latino frente a otras de carácter germánico de carácter más coloquial. Los tres aspectos del esquema literario (contenido, estructura y lenguaje) del modelo de Stockwell (2002) parecen activar en el lector determinado esquema cognitivo relacionado con el género académico como es una edición comentada de un poema, este último de carácter autobiográfico. Ello se contrapone a la inicial percepción paratextual de una novela de carácter ficcional, y activa estrategias de procesamiento de información que, de alguna manera, compiten con las utilizadas inicialmente para enfrentarse a la lectura del libro como ficción. A pesar de ello, ya en el prólogo surgen intervenciones excesivamente personales por parte de Kinbote que hacen reflexionar al lector sobre la función crítica de aquel, como por ejemplo: “Let me state that without my notes Shade’s text simply has no human reality at all...” (Nabokov 1962: 23). Más adelante, a medida que se avanza en la lectura del libro, vuelven a surgir incongruencias, en esta ocasión a partir de la lectura del comentario y en el campo del contenido. Kinbote, el académico prologuista y comentador, aunque utilizando un lenguaje erudito y aparentemente objetivo, va generando una *sobreinterpretación*<sup>161</sup> del poema de Shade por lo inconsistente y

---

<sup>161</sup> Haciendo referencia terminológica a Umberto Eco (1997: 34), quien defiende que “afirmar que un texto no tiene potencialmente fin no significa que todo acto de interpretación pueda tener un final feliz”.

creativo de su particular hermenéutica. Además, a partir de dicho poema, comienza a crear historias propias aparentemente sin ninguna conexión con el mismo, y a desarrollarlas en distintas líneas argumentales, al tiempo que incluye opiniones personales sobre aspectos tales como la filosofía, la literatura o la religión. En un pasaje de su comentario, incluso cita a San Agustín en la transcripción de una conversación que supuestamente había mantenido con Shade cuando este estaba vivo: “One can know what God is not; one cannot know what He is” (Nabokov 1962: 180). Recordemos ahora el concepto de Genette (1982: 225) de *supplément* como extrapolación disfrazada de interpolación que sucedía en *O sol*, la novela de Bernardo Carvalho, donde este utilizaba tramas y personajes de Tanizaki como pretexto para contar una nueva historia partiendo de textos anteriores y ajenos. En el caso de *Pale Fire*, a través de Kinbote editor, crítico y narrador, esta intención parece mucho más clara. Sin embargo, el aparente hipotexto que contiene el libro al principio, el poema de Shade, es una creación del autor real del mismo libro, Nabokov, o del autor implícito que este maneja, y no de textos independientes de la nueva obra, como era el caso del brasileño.

El comentario novelesco de Kinbote activa en el lector esquemas cognitivos pertenecientes al género detectivesco ya que aparecen una serie de disparadores o activadores propios del género, especialmente de conceptualización interna, como por ejemplo, la existencia de víctima, criminal y detective, de un crimen con móvil, investigación, intriga, etc. Y ahí es donde comienza la construcción de la novela en la mente del lector, como explica Maximiliano Jiménez (2014: 60). Helen Oakley (2003) estudia cómo Nabokov utiliza esta novela para subvertir el género de historias de detectives puesto que los tres roles de víctima, villano y detective (serían los participantes, como variables o *slots* del esquema cognitivo), acaban siendo representados por un mismo personaje, Kinbote. Además, se incluye el crimen

---

al final de la novela y no al principio (modificación de la secuencia de eventos previsible en el género); y tampoco se produce un cierre claro de la trama al final del libro (resultados).

Otro de los esquemas genéricos que se activa a la lectura del libro es lo que los anglosajones llaman *campus novel* o novela ambientada en una universidad y con intrigas académicas, especialmente entre profesores rivales. A raíz de la edición e intento de publicación por parte de Kinbote del poema póstumo de Shade y su extenso comentario, Kinbote se gana la enemistad de distintos profesores en el Wordsworth College, localizado ficcionalmente en un lugar imaginario llamado New Wye, Appalachia, en los Estados Unidos. Surge, entre otros, el personaje del profesor Paul H., Jr., quien distribuye una nota por la universidad que el propio Kinbote incluye en su particular comentario:

Several members of the Department of English are painfully concerned over the fate of a manuscript poem, left by the late John Shade. The manuscript fell into the hands of a person who not only is unqualified for the job of editing it, belonging as he does to another department, but is known to have a deranged mind. One wonders whether some legal action, etc. (Nabokov 1962: 156).

El contenido de esta nota da información externa al lector sobre posibles interpretaciones y puntos de vista acerca de las acciones de Kinbote, diferentes de las aportadas por él mismo, y enfrenta a este último dialógicamente con el mundo exterior sugiriéndole una réplica al diálogo que hace avanzar la trama.

En el comentario de Kinbote también encontramos el género de aventuras mezclado con relato gótico: una historia paralela a la interpretación más literal del poema de Shade, que acabará convergiendo con la trama académica. Se trata de la huída del rey de Zembla de su castillo por un pasadizo secreto y de cómo este atraviesa de noche las montañas de su país en un ambiente tenebroso, para terminar encontrándose con su doble en el reflejo de las aguas de

un río: “And finally, the strain on the magic of the image caused it to snap as his red-sweatered, red-capped doubleganger turned and vanished, whereas he, the observer, remained immobile” (Nabokov 1962: 117). Tras el relato gótico, surge el subgénero de thriller de espías, con viajes intercontinentales incluidos, que incluye localizaciones como Copenhague, París, Ginebra, Costa Azul. El criminal Gradus y dos espías rusos, Andronikov y Niagarin, atravesarán estos lugares cronotópicos del género en busca de Charles Xavier the Beloved, el exiliado rey de Zembla. Gradus acabará encontrando al rey de Zembla en New Wye, Estados Unidos, uniendo las dos tramas inicialmente independientes y culminando con el crimen ya comentado.

Para Martín Cerezo (2006), aunque las historias de detectives<sup>162</sup> se caracterizan principalmente por la existencia de una investigación, un detective y un crimen, existen elementos comunes entre dichas novelas y los comentados subgéneros, presentes en *Pale Fire*. Este hecho facilita la convivencia de todos ellos en la misma trama: “La literatura policíaca forma parte, junto con la de aventuras y la terrorífica o de miedo o gótica, de lo que podemos denominar ‘la literatura de las emociones’, caracterizada por dos notas íntimamente entrelazadas: la intensidad y el motivo” (Martín Cerezo 2006: 36). En el caso de *Pale Fire*, la intercalación de esos otros géneros no es tan armoniosa como nos hace pensar la cita del teórico español. Al contrario, al partir del género de la crítica académica, la multiplicación de subgéneros en un espacio textual reducido genera una disonancia temática y formal que obligará al lector a permanecer atento al texto en busca de más información.

---

<sup>162</sup> Él las denomina novelas policíacas. En Estados Unidos se las llama *detective stories* o *detective novels* en función de su extensión.

También encontramos una inclusión del formato teatral (*drama-in-novel*<sup>163</sup>) para relatar uno de los episodios con los que Kinbote narrador *sobreinterpreta* algunos versos de Shade, y que aparece incluido como uno de esos géneros intercalados que Bajtín (1989: 81) identifica como una de las condiciones de la aparición del plurilingüismo en la novela. Kinbote titula el episodio *The Haunted Barn*, y, aunque reconoce que no hay pruebas escritas de la exactitud de las conversaciones que relata, comenta: “I offer the reader the following scene, which I feel cannot be too far removed from the truth” (Nabokov 1962: 153). Al igual que en un texto dramático, incluye una acotación inicial que presenta a los tres personajes participantes en un oscuro granero supuestamente encantado. Después, se alternan las intervenciones de los *actores*, cuyas frases van precedidas de los apelativos *FATHER*, *MATHER* y *DAUGHTER*, y que coinciden con John Shade, Sybil Shade y Hazel Shade. Finalmente, termina con una acotación de cierre.

Podemos apreciar los géneros incluidos en la novela de Nabokov y la estructura que los contiene a través de la figura 2.

---

<sup>163</sup> A través del capítulo de “Circe” del *Ulysses* de James Joyce, Sinding (2005: 599-604) estudia desde un punto de vista cognitivo la integración de los esquemas de los géneros teatral y de la novela, para definir las nuevas convenciones del género mixto *drama-in-novel*.

## Géneros literarios en *Pale Fire* (1962), de Nabokov



Figura 2. Géneros literarios y su estructura en *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov

Como se puede apreciar, el género detectivesco o policiaco, con su línea argumental de investigación del crimen, termina por desbordar el marco genérico de la edición crítica del poema de Shade. Ello puede relacionarse con las ideas de Sinding (2005) en torno a las relaciones entre esquemas cognitivos y géneros literarios, donde el elemento argumental del esquema es el que define en gran medida la mayoría de los géneros y subgéneros literarios y el que *motiva* sus características formales:

Plot schemas convey a ‘sense of the whole’ and motivate and to hold together schemas for the other genre features. A certain kind of story involves certain settings, actions, character types, and moods, and motivates a certain kind of narration, language, imagery, and so on. Thus the epic, film noir, and even supposedly non-narrative genres like the sonnet are all defined by the kind of action they involved, which motivates many other features. Broader categories like the novel include more specific subgenres defined by plot schemas, like the campus novel, the factory novel, the romance, and the thriller (Sinding 2005: 591-592).

Tras esta sucesión de géneros intercalados por Kinbote en su comentario *académico*, el lector puede llegar a encontrarse desorientado respecto a la obra que está leyendo. La poética cognitiva prevé esta situación y ofrece un marco teórico para la misma. El modelo de caracterización de Culpeper (2001) incorpora a la teoría del esquema: la lingüística (idiolectos, dialectos, lenguaje masculino y femenino, etc.), la psicología social (procesos de atribución causal) y la estilística. Al igual que Margolin (1983) y su escala de humanización de personajes, Culpeper se adhiere a una teoría del personaje que no se limita a perspectivas exclusivamente humanizadoras del mismo o a otras estrictamente actanciales, sino a una postura mixta, que incluye tanto los elementos textuales que lo definen como los factores cognitivos que provienen de las propias experiencias del lector. Y de ahí surge el concepto de *social schemata*, que Culpeper relaciona con los estereotipos:

First impressions of characters are guided by the implicit models offered by social schemata. Such schemata, once activated, offer scaffolding for incoming character information. Moreover, they allow us to make further knowledge-based inferences and thereby flesh out our impressions of character. This, incidentally, enables us to account for the complexity and indeterminacy of character, something which the actantial model of character conspicuously fails to do (Culpeper 2001: 86-87).

Los esquemas de cognición social implican que tanto en la caracterización de personajes como en su percepción por parte de los lectores se tienen en cuenta aspectos y conocimientos de la organización social del mundo y psicológica de las personas, tales como actitudes, emociones e intenciones. El lector de *Pale Fire* ha construido inicialmente un esquema cognitivo-social (incluyendo atribuciones causales, motivos, objetivos, etc.) de Kinbote como académico erudito, y en dicho esquema se intenta encajar la información que continúa aportando el texto. Sin embargo, surgen de manera continuada e incluso creciente la

serie de incongruencias ya comentadas, que tienen que ver con las expectativas genéricas del lector pero que, en última instancia, provienen de Kinbote como personaje y de su poca fiabilidad como narrador. Respecto a ello, Culpeper también desarrolla la cuestión de la presentación, por parte del escritor, de datos ambiguos:

With regard to characterisation, a writer can present incoherent, ambiguous or unusual information about a character in order to prevent the reader from any easy integration of schematic and textual information. This forces the reader to rely more heavily on the information in the textbase (Culpeper 2002: 267).

Como hemos visto, el contenido de la edición anotada de Kinbote al poema es inusual, a veces incluso delirante. La falta de objetividad que muestra este como crítico, las historias paralelas que intenta relacionar con el poema y consigo mismo hasta el punto de llamarlo “my poem” (Nabokov 1962: 146), más el explícito hincapié en sus propias prácticas homosexuales con jóvenes estudiantes, son algunos ejemplos de ello. Todos estos detalles fuerzan al lector a prescindir del esquema inicial de comentario académico que se había formado e intentar buscar una explicación lógica fuera del mismo. La historia adquiere su punto culminante al final del libro, cuando las dos líneas argumentales principales de la novela –el proceso de edición del poema y la fuga del exiliado rey de Zembla– convergen en el crimen que ya se había dado a conocer al comienzo del libro: la muerte de John Shade a manos de un desequilibrado mental; o tal vez a manos de Gradus.

Aunque la explicación final permanece ambigua, el lector es forzado a una restructuración mental hacia un esquema metaliterario que explique la lógica interna del texto: una de posibles interpretaciones de la novela y su conclusión es que las lecturas literarias de Kinbote, al igual que a Don Quijote las novelas de caballerías, le sirven para construir una explicación al crimen cometido, acorde con sus delirios persecutorios y sus objetivos



personales. Un egocentrismo patológico y su deseo de hacerse con el manuscrito del poema de Shade le llevan a crear para sí mismo la identidad del rey de Zembla, lo que adereza con aventuras propias de distintos géneros literarios. Como explica Oakley (2003: 485), “Kinbote’s persecution complex and his inability to conform to society drive him to seek an outlet for escape, in a parallel manner to Hazel Shade, although while she chooses death, he chooses art”.

Finalmente, se produce en la lectura un proceso denominado por Culpeper (2002: 264) *reorganización dramática*, que consiste en un cambio o reorganización cognitiva en el lector de una categoría esquemática para otra. En *Pale Fire*, esto no sucede repentinamente sino que es producto de un proceso gradual. Se debe a indicios que van quebrando los *schemata* iniciales del lector hasta que este percibe finalmente la acumulación de incongruencias, lo que le fuerza a buscar otras alternativas interpretativas más consecuentes. Para McHale, *Pale Fire* supone una transición entre el modernismo y el posmodernismo puesto que “here we can be sure that the narrator is radically unreliable, but without being able to determine (as we still can in the case of Humbert Humbert) in what ways he is unreliable, or to what degree” (1996: 18). Y añade que lo considera “a text of absolute epistemological uncertainty: we know that something is happening here but we don’t know what it is” (18). El hecho de que la novela quede abierta<sup>164</sup> a varias posibles interpretaciones, conllevará que los esquemas cognitivos y sociales de los que habla Culpeper nunca terminen de consolidarse totalmente y permanezcan en un estado de eterna suspensión, rivalizando unos con otros en mayor o menor medida en función de la decisión del lector de asumir uno u otro, aún sin tener certeza absoluta de ello.

---

<sup>164</sup> En *Obra abierta* (1962), Umberto Eco estudia las interpretaciones múltiples mediadas por el lector que ciertas obras permiten. Estas se oponen a las obras cerradas, que dan lugar a una sola interpretación.

Las reorganizaciones cognitivas en los lectores también están relacionadas con los géneros y con el conocimiento y expectativas de lectura de un lector *informado*<sup>165</sup> de una época determinada. Su predisposición a aceptar y entender una transgresión genérica en la historia que está leyendo dependerá de la existencia de previos modelos cognitivos en la mente de dicho lector. Para ello, este necesita un particular conocimiento del mundo, como explica Herman, que relaciona las habilidades de los lectores con su conocimiento de los *guiones* literarios y de las técnicas narrativas:

The nature and scope of the world knowledge required to process literary texts change over time, as do the ways in which the script-story interface is encoded or thematized in text. Such changes correspond to shifts in the relations among recessive, dominant, and emergent narrative techniques (Herman 1997: 1054).

Al comienzo del apartado hacíamos referencia a que *Pale Fire* se publicó por primera vez en 1962, mientras nosotros hemos usado una edición de 2011, que además incluye en su paratexto el comentario de un escritor contemporáneo que escribe *biografías falsas*. En cincuenta años la forma en que un lector se enfrenta a dicha novela ha variado mucho. El lector de hoy está mucho más habituado al tipo de juegos y rupturas de géneros narrativos de los que Nabokov se convierte en precursor con esta novela, como comentaba McHale (1996: 18). Y de ello también es consciente Eduardo Lago al crear *Aurora Lee* a partir de *Pale Fire*, como veremos en el siguiente apartado, al incorporar algunos de los elementos genéricamente transgresores de esta.

---

<sup>165</sup> Para Fish (1972), el lector *informado* debe asumir la ambigüedad y tomar un papel activo en la interpretación del texto. Sus posibles respuestas frente al texto son: “the projection of syntactical and/or lexical probabilities; their subsequent occurrence or non-occurrence; attitudes toward persons, or things, or ideas referred to; the reversal or questioning of those attitudes; and much more” (Fish 1972: 338). De forma similar, podemos hacer referencia al lector *ideal* de Iser (1978) o al lector *modelo* de Eco (1987), entre otros.

En *Aurora Lee*, de Eduardo Lago, publicada en 2013, el argumento parte del encargo que Hallux, un escritor *creativo* y ex-periodista de *The New Yorker*<sup>166</sup>, le hace a un escritor *analítico*, Marlowe, de interpretar con la mayor objetividad posible la novela póstuma de Nabokov, *The original of Laura*<sup>167</sup>, que su hijo Dmitri Nabokov finalmente decidió publicar en 2009: “Necesito a alguien con talento para escribir, pero inmune al virus de la imaginación” (Lago 2013: 19). Al mismo tiempo, Marlowe se encuentra en medio de otro encargo literario, el de escribir de manera apócrifa<sup>168</sup> la autobiografía de un multimillonario antes de que este último muera. Por lo tanto existen dos historias paralelas que, al igual que en *Pale Fire*, acabarán convergiendo.

En este caso, el esquema cognitivo que surge inicialmente en la mente del lector es el de la novela policíaca o historias de detectives. El primer indicio es el nombre del escritor fantasma, Marlowe, que provoca incluso una explícita reflexión metaliteraria en la conversación del personaje con Hallux. En el campo del lenguaje, el estilo inicial de la narrativa es característico del género: lenguaje directo, frases cortas y diálogos ingeniosos. En cuanto a los activadores del esquema, tenemos como precondition la intriga o investigación, aunque en este caso se trate de la investigación hermenéutica de una novela póstuma; como participantes, a personajes con roles de detective, villano, víctima, *femme fatal*. También se incluyen algunas situaciones estereotípicas que el narrador lleva a la parodia al compararlas explícitamente con las del género literario, como el encuentro de Marlowe en su despacho con

---

<sup>166</sup> Publicación literaria y cultural estadounidense de prestigio fundada en 1925.

<sup>167</sup> El libro publicado por Dmitri Nabokov está basado en las 138 fichas que su padre Vladimir Nabokov dejó inacabadas a su muerte, e incluye los originales escritos a mano de las fichas más una transcripción de las mismas con leves correcciones y notas a pie de página.

<sup>168</sup> En la novela, a Marlowe se le llama escritor fantasma y se hace también metanarrativamente alusión a la expresión “negro literario” y a lo poco acertado del término dado que no es políticamente correcto (Lago 2013: 224).

Gloria Laughton, la esposa del multimillonario, y cuyo carácter intertextual estudiaremos más adelante en el apartado IV.2.2. En muchas ocasiones, los motivos de las novelas policiacas son tema de conversación entre personajes, como en este diálogo entre Hallux y Marlowe: “¿Qué va a beber usted? Un bourbon, ya sé que parece un gesto de novela negra, pero es lo que me apetece” (Lago 2013: 21). En otras, la introducción de los elementos intertextuales es más sutil, pero siempre conlleva un implícito sentido metatextual o architextual que viene dado por la existencia de algún anacronismo temporal o cultural: “Me ofreció un cigarrillo. No, gracias, no fumo, dije, y saqué la lata de tabaco de mascar. Laughton la miró con curiosidad” (75).

Martín Cerezo (2006) estudia el paso del género detectivesco clásico<sup>169</sup> a la novela policiaca realista o *hard boiled* norteamericano<sup>170</sup>, del cual es epítome el escritor Raymond Chandler<sup>171</sup>: “Se pasa de las amplias y precisas descripciones a una visión vertiginosa de la sociedad, dada a fogonazos, a parpadeos, a pinceladas rápidas que retraten un momento preciso que se está desarrollando” (Martín Cerezo 2006: 221). Muchos de los elementos iniciales de ese *subgénero literario*<sup>172</sup> más clásico evolucionaron con el tiempo hacia una

---

<sup>169</sup> A Edgar Allan Poe, con “Los crímenes de la calle Morgue”, de 1841, se le considera el padre del género de detectives, con el personaje del detective August Dupin. Después surgirían el Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle y el Hercules Poirot de Agatha Christie, todos ellos haciendo uso de la racionalidad sin mostrar aspectos de la sociedad que no tengan que ver estrictamente con el proceso de investigación del crimen.

<sup>170</sup> En España es conocido como *novela negra* por el color de la tapa de la colección en que la casa editorial Gallimard que comenzó a publicarlas.

<sup>171</sup> Raymond Chandler (1888-1959), creador del personaje Philip Marlowe, que aparece en novelas como *The Big Sleep* (1939), *Farewell, My Lovely* (1940) y *The Long Good-Bye* (1953).

<sup>172</sup> Partiendo de la consideración para Goethe de la lírica, la épica o narrativa y el drama como formas o géneros naturales, surgen los géneros *históricos* pregonados por Todorov (1988), entre los cuales estaría la novela, caracterizados por contener varios rasgos; dichos géneros generan, a su vez, los subgéneros, entre los que se encontraría la novela policiaca, que incorporarían específicos elementos de contenido y formales. Genette, por su parte, ya había estudiado en *Introduction a l'architexte* (1979) los *modos* de la épica y el drama a partir de la

visión más dinámica de la sociedad y con más matices. Ahora el escritor ahondaba en los aspectos sociales y estructurales de las ciudades, y sus detectives ya no representaban el raciocinio puro, sino que constituían elementos activos y dinámicos<sup>173</sup> con un carácter que Sánchez Zapatero define como desengañado, irónico y solitario:

A diferencia de detectives como Dupin o Holmes, que afrontaban los casos como simples encargos profesionales que ponían a prueba sus dotes de análisis, los protagonistas de la novela negra se implican en las investigaciones que han de resolver, guiándose por sus propios criterios éticos y por una continua sensación de fracaso, generada por el hecho de que, en el fondo, son conscientes de que en el fondo nada cambiará en la sociedad (2011: 19).

Este es el tipo de novelas cuyo lenguaje y motivos imita inicialmente *Aurora Lee*, de Eduardo Lago. En ellas nos encontramos con personajes que incluso llevan el nombre de conocidos protagonistas del género. De forma paralela, pero en sentido contrario a *Pale Fire*, surge dentro de uno de los muchos materiales de que está compuesta esta novela poco convencional, el género de la crítica literaria: el informe que Marlowe realiza para Hallux comentando *The original of Laura* es de un rigor académico impecable, en todo momento apegado al texto y sin ninguna *sobreinterpretación* –al contrario que el de Kinbote– pero el registro lingüístico usado para el informe es el opuesto al que se espera de un trabajo académico: queda reflejado como coloquial y en ocasiones, vulgar; valga como ejemplo una frase del informe: “Todas estas disquisiciones místicas traen a Nabokov completamente al

---

*Poética* de Aristóteles, los cuales a partir del Romanticismo se confundieron con los géneros de épica, lírica y drama, generando de esta manera la presente confusión teórica.

<sup>173</sup> A las 3 fases del proceso de investigación en las novelas clásicas de detectives (fase racional, fase experimental, fase psicológica), Martín Cerezo (2006: 71-74) les añade la fase dinámica, la que les permite moverse por el espacio novelesco para dar con la solución del caso.

paíro...” (Lago 2013: 211). Hay, por tanto, una disonancia en el campo del lenguaje del subesquema literario académico, aunque el contenido y la estructura del mismo sean coherentes. El informe de Marlowe supone una parodia del registro académico también por su juego con las notas a pie de página, la cual acaba siendo transformada alegóricamente en un espacio físico donde se ocultan él mismo y el personaje de Hallux, con el que Marlowe simula dialogar.

La referencia al libro póstumo de Nabokov y la posibilidad de realizar una lectura alternada entre dicho libro y el informe de Marlowe se equiparan con la lectura del comentario-novela de Kinbote respecto al poema de John Shade que aparecen en *Pale Fire*, aunque en este último caso tan solo se trate de autorreferencialidad, pues el poema, como hemos comentado, no existe fuera del libro. A partir de informes, diarios y otros materiales de los que se sirve Hallux para reconstruir las peripecias de Marlowe, además del académico, surgen los siguientes géneros:

- La biografía: en este caso, la de Nabokov, relatada por Hallux a Marlowe a lo largo de tres páginas. Hallux comienza explicando el contexto de la muerte de Vladimir Nabokov y la publicación de las fichas de la novela por su hijo Dmitri para continuar repasando la vida del escritor y comentar el impacto que esta había tenido en él mismo:

Su figura me parece fascinante. Me admiran su historia personal, su aristocratismo estético e intelectual, su huida de la revolución rusa, el hecho de que fuera testigo presencial del asesinato de su padre en Berlín, que cayó abatido por un disparo de revólver en un mitin, las mansiones y los hoteles en los que vivió, sus expediciones en busca de especies de mariposas de rareza inusitada... (Lago 2013: 24).

A nivel temático, nos encontramos con la *autobiografía* de Arthur Laughton, que al ser escrita por Marlowe, en realidad se trata de una biografía que intenta captar el *espíritu* del personaje<sup>174</sup>. Esto se puede relacionar con la idea de autobiografía como una biografía de un sí mismo diferente al que la narra, aunque la diferencia solo la marque el tiempo transcurrido entre enunciación y vivencia. La *autobiografía* de Art Laughton se corresponde intertextualmente con la de Philip Wild en *The Original of Laura*, como veremos más adelante.

- El género no ficcional del periodismo cultural se implanta en la novela a través de una entrevista real que Lago, en calidad de periodista, realizó a Tom Waits en el año 2011<sup>175</sup>; la entrevista, realizada para el diario *El País*, tuvo lugar en Petaluma, en el norte de California. En ella, Lago periodista indaga en la carrera musical y como actor de Tom Waits. Este responde con sus opiniones y contando anécdotas e impresiones de su vida personal, como la relación con su mujer y el impacto que le causó el abandono y la posterior muerte de su padre. En *Aurora Lee*, el episodio surge como la entrevista realizada por Marlowe para “una publicación europea”, e incorpora alguna información acerca de la celebración de la misma que no se incluía en el extenso artículo original:

*Estuve más de tres horas hablando con él, decía con una sombra de orgullo. La tercera vez que la encargada de prensa se acercó a interrumpirnos porque me había pasado del tiempo asignado, Waits le dijo que se volviera a San Francisco y*

---

<sup>174</sup> El personaje de Gloria Laughton lo explica de esta manera: “No quiero que sea la voz de otro la que se escuche, como sucede en las biografías. Tiene que ser la suya la que se oiga. Esa es la razón por la que he decidido recurrir a sus servicios. Necesito un profesional que sea capaz de captar la voz de Art para después hacer que llegue de manera inconfundible a las páginas del libro” (Lago 2013: 32).

<sup>175</sup> Disponible en [http://elpais.com/diario/2011/12/18/eps/1324193218\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/12/18/eps/1324193218_850215.html).

*siguió un rato muy largo hablando conmigo de su difunto padre, que según él estaba en la habitación, escuchando lo que decíamos* (Lago 2013: 183).

Con ello, se establecería una clara relación entre Marlowe, personaje de ficción, y Eduardo Lago, escritor y periodista, autor del libro físico. Esta sería equivalente a la del narrador *nikkei* de *O sol*, personaje de ficción, con Bernardo Carvalho, escritor y periodista, a raíz de la crónica en primera persona de su viaje a Japón que dio lugar a un pasaje de la novela. Pozuelo Yvancos (2010), a través del análisis de las novelas de Javier Marías y Enrique Vila-Matas, acuña el término *figuración del yo*, al que alude como una escritura del yo ficcionalizada, sin referencialidad biográfica o existencial (aunque pueda compartir retóricamente alguno de sus elementos), ni tampoco con las restricciones de la identidad nominal de las autoficciones o de su identificación con el ideario posmodernista. Consideramos que los narradores de Lago y Carvalho en sendas novelas cumplen dichos requisitos en la medida en que constituyen voces que permiten:

Construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz *figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante* (Pozuelo Yvancos 2010: 30).

También podríamos incluir en el género injertado de periodismo cultural la reseña metatextual a la novela de Siri Hustvedt sobre los problemas con la justicia de



su hijastro Daniel Auster, complementada con el relato basado en los Clubs Kids<sup>176</sup>.

En ella, se incluye la siguiente reflexión de Marlowe:

¿Por qué se escribe ficción? El caso de Siri Hustvedt es sintomático: frente a una situación sumamente difícil y delicada considera que su única salida posible, si quiere llegar al fondo de lo sucedido, es escribir una novela...el [sic] única arma que tiene a su disposición para hacer frente a los fantasmas que la asedian es la imaginación” (Lago 2013: 266).

Otro ejemplo supone la historia de Alejandro Selkirk y su naufragio en el archipiélago chileno, la cual es relatada de modo divulgativo por Arthur Laughton a Marlowe a lo largo de tres páginas y culmina con un comentario literario: “La crónica de su supervivencia llamó poderosamente la atención en Inglaterra, y uno de sus muchos lectores, un tal Daniel Defoe, se inspiró en ella para escribir Robinson Crusoe, la primera novela de la lengua inglesa” (Lago 2013: 82).

En todos los casos, la inclusión en la novela de material periodístico real o figurado sobre eventos literarios y culturales genera puentes entre los mundos posibles de las ficciones (Doležel 1997) creadas por el escritor, y el mundo real; de la misma forma que muestra indicios de posibles escrituras autoficcionales.

- También aparece dentro del informe de Marlowe, al igual que en *Pale Fire*, el formato dramático o *drama-in-novel*, en muchas ocasiones construido a modo de diálogo ficticio entre los dos personajes, como una vuelta de tuerca a los *diálogos ocultos* bajtinianos. Lago los hace aflorar dotándolos de consistencia metafísica y

---

<sup>176</sup> Grupo de jóvenes animadores de fiestas nocturnas en el Nueva York de los últimos años 80 y primeros 90. Dos de ellos, Michael Alig y Robert Riggs, asesinaron a un tercero, Angel Melendez. Daniel Auster, hijo del escritor Paul Auster, fue testigo de ello y llevado a juicio. Su madrastra, Siri Hustvedt, escribió una novela basada en los hechos, y más tarde, se hicieron un documental y una película llamados *Party Monster*.

convirtiéndolos paródicamente en personajes: si en *Pale Fire* Kinbote transcribe como texto dramático una conversación entre tres personajes en un granero en busca de fantasmas, Marlowe lo hace a través de su informe sobre *The Original of Laura*, convirtiéndose él mismo en uno de los actores y dándole a Hallux el papel de antagonista, ya en el texto principal, ya en la zona de notas a pie de página.

La variedad de estilos discursivos y formatos de escritura en *Aurora Lee* más la inclusión de los géneros comentados la convierten en una novela híbrida<sup>177</sup>, que surge de materiales tan diversos como diarios, informes académicos, transcripciones telefónicas y de grabaciones de audio, correos electrónicos, mensajes de *whatsapp*, formato teatral (*drama-in-novel*), fichas de visita, formularios, artículos de periodismo cultural, y poemas, entre otros<sup>178</sup>; también se incluyen reflexiones metanarrativas sobre el lenguaje empleado, en muchas ocasiones de forma paródica, como hemos observado con el juego de los personajes en las notas a pie de página. Respecto a esto último, la única forma que tiene el lector de llegar a una comprensión lógica de lo sucedido es contener hasta el final la fijación de un posible esquema cognitivo para, una vez con la estructura global de la novela en mente, entender dichas

---

<sup>177</sup> Para Bajtín (1989), los textos híbridos, que mezclan distintas perspectivas semánticas y axiológicas, llevan a la novela hacia la polifonía y el dialogismo.

<sup>178</sup> Tomás Albaladejo (2009), realiza un análisis interdiscursivo de la anterior obra de Eduardo Lago, *Llámame Brooklyn*, de 2006, justificando la inclusión de todos los tipos de discurso que en ella se encuentran con el argumento de que son necesarios para la consistencia de la novela: “la incorporación en el discurso narrativo de discursos como noticias de periódico, informes de detectives, cartas, mensajes de correo electrónico, etc., a cuya diversidad e identificación contribuye la variedad tipográfica del texto, refuerzan dicha complejidad y, en lugar de producir un efecto centrífugo, se suman a la fuerza centrípeta de la novela contribuyendo desde su pluralidad discursiva y su polifonía a la consistencia de esta novela en la que cada uno de sus componentes discursivos está perfectamente imbricado en el tejido narrativo de la obra” (Albaladejo 2009: 12).

técnicas experimentales como bromas de Marlowe a Hallux por medio del informe que está escribiendo, a pesar de que su contenido y metodología crítica sean muy rigurosos.

En la figura 3 podemos apreciar la estructura de *Aurora Lee*, con todos sus géneros injertados, uno de los cuales acaba imponiéndose al marco inicial de novela policíaca, como es el caso de la crítica literaria.

### Géneros literarios en *Aurora Lee* (2013), de Eduardo Lago



Figura 3. Géneros literarios y su estructura en *Siempre supe que volvería a verte*, *Aurora Lee* (2013), de Eduardo Lago

En cuanto a la caracterización de los personajes en *Aurora Lee*, ya hemos comentado la dualidad creativo/analítica que representan Hallux y Marlowe. En el esquema cognitivo inicial del lector, se trata de dos personajes diferenciados, cada uno con unos rasgos específicos y en situaciones diferentes: Nueva York y la trama detectivesca contra El Chacal<sup>179</sup> en el caso de Hallux, frente al viaje exploratorio de Marlowe a Chile pasando por

---

<sup>179</sup> Es el villano en la novela de Lago, un agente literario que lidera una organización criminal violenta. Está hiperbólicamente basado en Andrew Wylie, persona real conocida en los círculos literarios como *The Jackal* por

Los Ángeles y Panamá. Pero en los dos casos hay muchas similitudes y no existe una diferenciación del lenguaje clara entre ambos: incluso los informes de Marlowe que dan voz a Hallux muestran indeterminación en los diálogos sobre quién está hablando, hay confusiones en el orden de los mismos también en sus conversaciones telefónicas; los personajes con los que se relacionan, como Gordon Carver y Gloria Laughton los llaman por el nombre del otro sin explicación aparente; el informe de Marlowe incluye metalépticamente datos que su personaje desconoce por motivos espaciotemporales; Marlowe sueña que viaja junto con Hallux a la isla de Selkirk... Todo ello afecta a los esquemas de caracterización de los personajes en el lector y termina surgiendo en este la idea del doble. Tanto los personajes de Arthur y Gloria Laughton, creados intertextualmente por Lago en *Aurora Lee* como *dobles* de Phillip Wild y Flora, que aparecen en *The original of Laura*; como Kinbote, en cuyo delirio acaba desdoblándose en el exiliado rey de Zembla Charles Xavier the Beloved en *Pale Fire*, hacen de la figura del doble Hallux/Marlow una consecuencia lógica.

El lector no tiene más remedio que apegarse al texto en busca de respuestas. El final de la novela es, al igual que en *Pale Fire*, donde convergerán todas las historias que se habían ido formando hasta entonces: Marlowe, que interpreta el libro póstumo de Nabokov, terminará autoborrándose, como hiciera el personaje principal de *The original of Laura*. Y Hallux viajará desde Nueva York a la isla de Selkirk para recuperar los documentos del escritor fantasma, quien puede que sea él mismo, y escribir y presentarnos el libro que tenemos entre las manos, como ya hiciera el narrador *nikkei* con la historia de la vieja Setsuko en *O sol*.

---

sus agresivas técnicas de captación de sus clientes escritores y por obtener de las editoriales elevadas sumas en calidad de adelantos para ellos.

## 2. UNA LECTURA TRANSTEXTUAL DE NABOKOV

### 2.1. *THE ORIGINAL OF LAURA*: INTERMEDIALIDAD Y CORPOREIZACIÓN DEL TEXTO

Vladimir Nabokov comenzó la escritura de su última novela, *The original of Laura*, en 1975. Dos años más tarde, murió de bronquitis aguda, dejando 138 fichas escritas a mano que constituían un borrador no terminado de su novela. A pesar de su condición inacabada, después de más de veinte años, en 2009, su hijo Dmitri<sup>180</sup> decidió publicar dichas fichas, aunque en formato de libro y aludiendo paratextualmente en la contraportada a su condición de “Nabokov’s final novel”. La estructura del libro es la siguiente: una Introducción de once páginas, escrita por Dmitri, donde este relata hechos extraliterarios de la vida de Nabokov en torno a la escritura de las fichas y justifica su decisión de publicarlas en contra del deseo de su padre; una Página de reconocimientos; una Nota sobre el texto, en la que explica cómo en la transcripción de las fichas, respetó todas las marcas realizadas por Nabokov, corrigiendo entre corchetes exclusivamente errores ortográficos y añadiendo unas pocas notas a pie de página para aclarar algunas cuestiones. En la Nota, Dmitri también explica que “the photos of the cards that accompany the text are perforated and can be removed and rearranged, as the author likely did when he was writing the novel” (Nabokov 2009: xxiii). El resultado, como puede observarse en la figura 4, es un libro ensamblado y compuesto por páginas cuyas partes superiores son facsímiles removibles de las fichas originales escritas a lápiz por Nabokov junto con sus marcas, tachaduras, borrones, palabras borradas, manchones, signos y números;

---

<sup>180</sup> Nombre completo, Dmitri Nabokov (1934-2012). Para evitar confusiones con el nombre de su padre, en este trabajo nos referiremos a él tan solo como Dmitri.

mientras que en la parte inferior de cada página, está la transcripción con letra de imprenta de cada tarjeta.



Figura 4. Imagen de la primera edición de tapa dura de *The Original of Laura* con las fichas removibles.

El trabajo de Dmitri no fue el de un simple copista porque él también se encargó de ordenar las muchas fichas sin referencias a capítulos, aproximadamente un tercio del total. Además, en la información indizada por Nabokov, existían algunas fichas con información de capítulos repetidos y también otras después del así llamado último capítulo.

A lectores con cierto conocimiento de la obra escrita de Nabokov, la estructura de *The original of Laura* les puede recordar otra novela del escritor ruso, *Pale Fire*, que hemos presentado en el apartado anterior. Comentábamos que esta última contiene un prólogo, con supuestos datos extraliterarios; un poema escrito por un personaje muerto llamado John Shade y basado en ochenta fichas de tamaño mediano; un largo comentario, que acaba siendo una novela propiamente dicha; y un índice onomástico. Las coincidencias entre ambas novelas guardan relación con las continuas referencias autobiográficas que aparecen en muchos libros

de Nabokov y con su propio proceso de escritura en fichas. Además, Dmitri tomó deliberadamente la decisión intertextual de presentar a su padre como sujeto y objeto (autor y contenido) del libro a través de la exhibición explícita de su caligrafía en los facsímiles de sus fichas. La novela póstuma, por tanto, adquiere una forma similar a la de *Pale Fire*, en un proceso de metamorfosis desde las fichas originales de Nabokov a una novela publicada como *The original of Laura* y accesible como tal a todos los lectores.

Intertextualidad e intermedialidad son dos conceptos estrechamente interrelacionados. Partiendo de la definición amplia de Kristeva (1969: 85) de intertextualidad como transformación de un sistema de signos en otro sistema de signos, la intermedialidad sería una subcategoría de la anterior, ya que la transformación se produciría desde un medio o soporte hacia otro. Por otro lado, si consideramos la definición restrictiva de intertextualidad, que abarca tan solo a textos literarios, la intertextualidad constituiría una subcategoría de las referencias intramediales (Rajewski 2005: 54). Estas comparaciones nos llevan a las definiciones amplia y restrictiva de intermedialidad: “In its broad sense”, explican Grishakova y Ryan (2010: 3), “[...] it is the medial equivalent of [a broad] intertextuality and it covers any kind of relation between different media. In a narrow sense, it refers to the participation of more than one medium –or sensory channel– in a given work”.

De acuerdo con Wolf (2005), la intermedialidad tiene distintas variantes:

- Plurimedialidad, que se define a través de los objetos artísticos que incluyen varios sistemas semióticos, siendo el caso de *The original of Laura*.
- Transmedialidad, fenómeno que hace uso de diferentes medios, como por ejemplo, la narración, que puede ser transmitida oralmente, por escrito, a través de imágenes o de una manera mixta.

- Referencias intermediales, textos que tematizan otros medios, algunos ejemplos de lo cual también encontramos en *The Original of Laura*, como por ejemplo, cuando el suicidio fotografiado de Adam Lind es relatado verbalmente por el narrador, como una forma de *ekphrasis*<sup>181</sup>.

En lugar de plurimedialidad, Alison Gibbons (2010) prefiere utilizar el término multimodalidad, tomado de Kress y van Leeuwen (1996: 183) y que pone el énfasis en los significados subjetivos que surgen en el receptor de la obra de arte a partir de varios modos semióticos<sup>182</sup>. De esta manera, se produce un acercamiento a la intermedialidad desde una perspectiva cognitiva: “Thus, the term multimodal suggests both media forms as well as sensory modality, enabling the medial and the modal to be connected to the ways in which human subjects perceive and interact with intermediality” (Gibbons 2010: 287).

A partir de dicho concepto, Gibbons (2010: 277-278) menciona ocho características formales de la literatura multimodal, cuya presencia o ausencia analizamos en *The original of Laura*:

---

<sup>181</sup> Petho (2010: 212) explica el origen del concepto de *ekphrasis* como “a rhetorical device elaborated in Antiquity consisting in the detailed description of a gallery of paintings or a group of statues, a case where a verbal text is produced in competition with the plastic arts”. Elleström, por su parte, explica su uso actual: “Ekphrasis, for instance, is part of the general habit of transforming basic and qualified media to other basic and qualified media, which is sometimes a result of the modal constraints of technical media (as when a football match is covered on the radio) and sometimes a result of aesthetic or communicative choices to take advantage of modal possibilities (as when a verbal narrative is transformed to a symphonic poem or when a movie is transformed to a computer game)” (2010: 34).

<sup>182</sup> Tal y como es citado en Gibbons (2010: 287).



- 1) Diseños textuales y de página inusuales: en *The Original of Laura*, existe un doble diseño por página, el de las fichas escritas a mano y sus transcripciones a máquina, respectivamente. También encontramos palabras o frases aisladas en algunas fichas, con muchos espacios en blanco. La cara posterior de cada tarjeta está marcada con una gran cruz y reproducida tal cual en el libro.
- 2) Tipografía variada: como ya hemos mencionado, a mano y a máquina. Además, el tamaño de la letra de imprenta varía según se trate de la Introducción o de la transcripción de las fichas, en cuyo caso es menor. En ocasiones, la caligrafía de Nabokov es errática y existe gran dificultad a la hora de leer algunas palabras, que llegan a ser incomprensibles.
- 3) Uso del color e imágenes en el contenido: no existen colores en el libro, aunque para hacer resaltar el blanco de las fichas, esas páginas tienen un fondo grisáceo. En algunas fichas, Nabokov incluye signos tales como cruces, flechas, etc., que pueden considerarse como elementos icónicos.
- 4) Utilización concreta del texto para crear imágenes, como en la poesía concreta: aunque los bloques de palabras de las fichas a veces forman patrones visuales irregulares, no parece tratarse de ninguna intención consciente del autor.
- 5) Mecanismos que atraen la atención hacia la materialidad del texto, incluyendo escritura metaficcional: cada vez que el lector lee o ve la caligrafía irregular de Nabokov, tiende a imaginar el proceso físico de escritura y a enfocarse, por tanto, en la cualidad icónica del texto en lugar de en su representación simbólica. Hay fuertes indicios autoficcionales y coincidencias entre la enfermedad de Philip Wild, incluyendo sus problemas con los dedos de los pies, y las dolencias de Nabokov en el momento de la escritura de las fichas, como bien comenta Dmitri en la

Introducción del libro. Dichas coincidencias más la presentación de la escritura a mano crean en el lector la sensación de dos historias paralelas, la que está siendo contada en la novela y la que le sucede al autor mientras la escribe.

- 6) Notas a pie de página y voces críticas autorreflexivas en el texto: las notas aclaratorias de Dmitri en las transcripciones de las fichas así como las correcciones entre corchetes atraen de nuevo la atención del lector hacia la materialidad del texto.
- 7) Secciones del libro que rotan: algunas de las fichas escritas por Nabokov incluyen notas añadidas por él mismo en vertical, de manera perpendicular al texto principal. Su lectura es comparable a la experiencia cinética de un lector con un texto rotatorio.
- 8) Mezcla de géneros, tanto en términos literarios (por ejemplo, terror, aventuras) como por el efecto visual (por ejemplo, formato de periódicos): de nuevo, el efecto visual variado que producen las fichas y sus transcripciones.

En la figura 5, podemos apreciar visualmente en algunas fichas de lectura de Nabokov las características formales en comentadas hasta ahora:

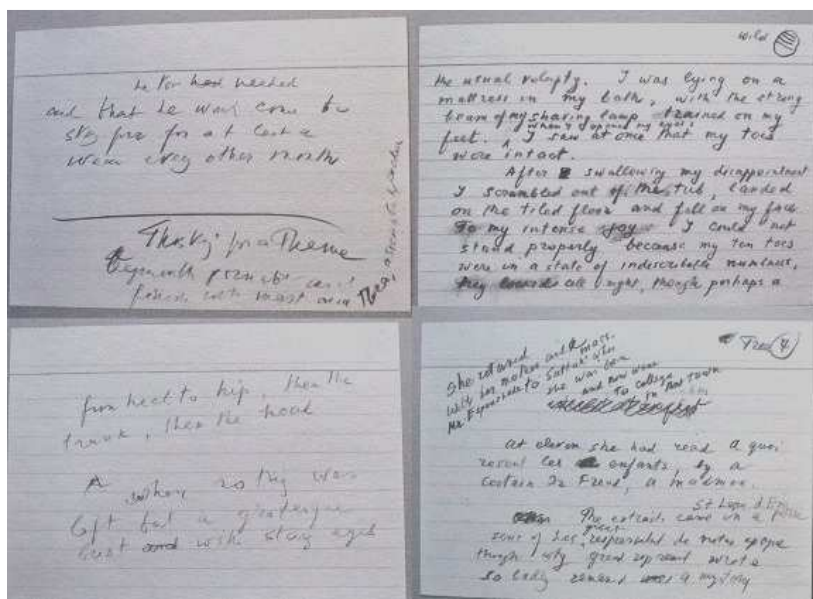


Figura 5. Imagen de 4 de las 138 fichas que forman parte de *The Original of Laura*.

De todo lo anterior podemos deducir que, en *The Original of Laura*, la intermedialidad se presenta al menos en dos niveles. El primero de ellos es la escritura a mano de las fichas, activándose la función icónica que convierte la novela en una obra en cierta manera pictórica, aparte de la representación simbólica del lenguaje que contiene. Además, el propio estilo caligráfico de Nabokov y su irregularidad personalizan en el texto elementos psicológicos del autor. Como señala Poizner,

The act of handwriting provides writers with the opportunity to directly express thoughts and feelings but also provides a medium for indirect personal expression. For example, most writers will deviate from the copybook script they learned in grade school and so evolve a handwriting style that is unique. When forming letters in their own idiosyncratic way, writers will, at times, inadvertently embed forms that are easily identified as symbols (2011: 113).

Si la caligrafía de Nabokov permite una interpretación psicológica válida o no, excede los objetivos de este trabajo. Sin embargo, no podemos negar el efecto en el lector de su estilo

personal de escritura a mano, puesto que afecta al proceso de lectura como recepción visual y a la comprensión del texto, al interactuar con el contenido semántico del mismo. Además, existen tachaduras, manchas, palabras borradas, espacios, signos, distintos tamaños de letra, distinta fuerza en el trazo de la misma, disposición del papel, etc., lo cual facilitan la atención sobre el proceso de escritura de la obra, provocando un diálogo implícito entre autor real y lector mucho más directo que en las novelas convencionales, aunque no fuera esta la intención original de Vladimir Nabokov; sí al contrario, la de su hijo Dmitri a la hora de la publicación del libro.

En la última tarjeta se encuentra escrito: “efface, expunge, erase, delete, rub out, wipe out, obliterate” (Nabokov 2009: 277), todos ellos verbos de una misma familia semántica que hace referencia a la eliminación de algo. Y gracias a la Introducción de Dmitri, somos conscientes del contexto extraliterario en el que se produce la escritura de las últimas fichas del libro: hay un Nabokov autor que se encuentra enfermo, con unos síntomas similares a los de Philip Wild. Este personaje ficcionalmente genera los siete verbos de dicha tarjeta en una narrativa incrustada en la novela y en la que se relata una peculiar forma de suicidio: el autoborrado<sup>183</sup>. Esta tarjeta mantiene una configuración vertical frente a la horizontal de casi todas las anteriores. Como vemos en la figura 6, las siete palabras dejan la tarjeta casi vacía, pero la orientación del texto –palabras formando una diagonal descendente de izquierda a derecha pero cada palabra una diagonal ascendente ella misma– generan una sensación de movimiento que termina por desvanecerse antes del final. Forma icónica y contenido

---

<sup>183</sup> El personaje Philip Wild lo explica de la siguiente manera: “the student who desires to die should learn first of all to project a mental image of himself upon his inner blackboard” (Nabokov 2009: 133); y “the process of dying by autodissolution afforded the greatest ecstasy known to man” (173).

semántico insinúan al lector la disolución de la escritura como metáfora de la disolución del personaje Philip Wild, así como la del autor Vladimir Nabokov.

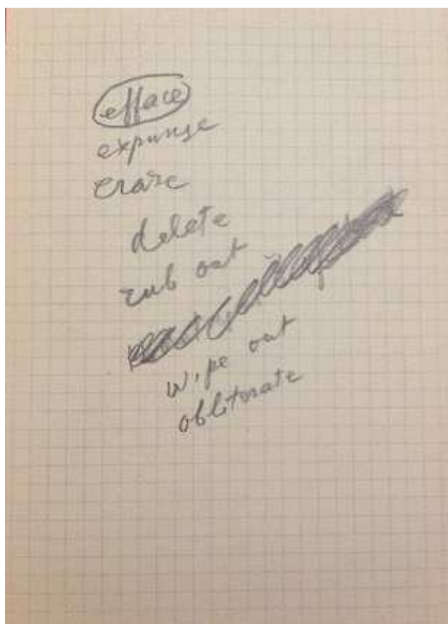


Figura 6. Última tarjeta de *The Original of Laura*

Aquí, el contenido simbólico y la representación icónica del texto están entrelazados, y llegan al lector a través de distintos modos semióticos. Según Elleström (2010: 15), “the material of literature is supposed to oscillate between materiality and immateriality”. En este caso, en el acto de lectura, vemos alternativamente al personaje Philip Wild y al autor Nabokov morir en el texto, junto con el texto.

El segundo nivel en el que la intermedialidad se muestra en la novela es a través de su estructura, determinada por unas narrativas engastadas dentro de otras, y por el carácter ambiguo e inacabado de su construcción narrativa diegética. Tenemos dos libros dentro de la historia principal: uno escrito por Philip Wild; el otro, escrito por Eric (también llamado

A.N.D. o Nigel Dalling). Sin embargo, no estamos seguros de cuál de ellos contiene al otro, si es que alguno de ellos lo hace<sup>184</sup>. Tampoco sabemos con certeza si el narrador extradiegético habría acabado dando sentido al todo en caso de que Nabokov hubiera tenido tiempo de vida para acabar la novela. Existen, al menos, cuatro posibles estructuras lógicas para la historia, las cuales presentamos en la figura 7.

### Estructuras narrativas posibles

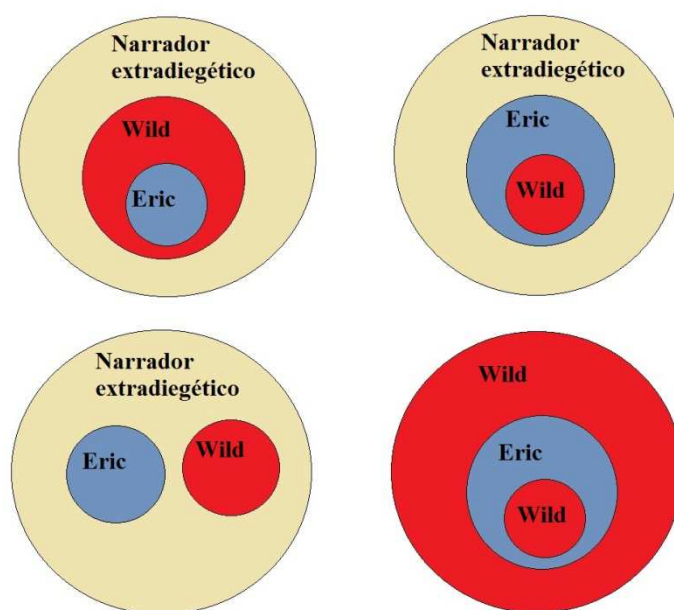


Figura 7. Posibles estructuras lógicas para las capas narrativas de *The original of Laura*.

Esta ambigüedad estructural debido al estado inacabado de la novela es uno de los motivos por los que Dmitri, su agente literario Andrew Wylie “The Jackal” y sus editores, conscientemente decidieron publicar copias exactas y removibles de las fichas originales de

---

<sup>184</sup> Kuzmanovich (2011:193), también, “does not want to speculate on the way the story of narratively destroyed Flora in framed roman a clef *My Laura* and the story of Wild’s repeated self-destruction would have linked up had Nabokov lived long enough to finish the novel”.

Nabokov para que los lectores pudieran reordenarlas a su antojo<sup>185</sup>. Desde el momento en que un lector decide extraerlas del libro y manipularlas, nos encontramos con cambios en la materialidad del medio afectando no solo a sus modalidades sensoriales sino también a la secuencialidad de la modalidad semiótica: la novela pasa de poseer una secuencialidad fija a una secuencialidad parcialmente fija, ya que aunque se leen las palabras de cada tarjeta en orden, las fichas adoptan un orden variable. El lector decide subjetivamente la estructura de la novela después de una primera lectura del orden presentado por Dmitri, o incluso antes de ello, removiendo las fichas de sus páginas e intentando componer el *puzzle* de la novela de Nabokov.

Por tanto, *The Original of Laura*, tal y como está editada y publicada, no se trata exclusivamente de una obra de Nabokov sino también de su hijo Dmitri. Existen distintas experiencias de lectura si un lector decide comenzar con las fichas escritas a mano o con la transcripción con letra de imprenta de las mismas. En el primer caso, la función icónica del lenguaje interactúa con su representación simbólica; en el segundo, las interferencias por la materialidad del texto son mínimas pero todavía existen. La posibilidad de manipular las fichas una vez leído el libro, o incluso antes, adquiere mayor sentido con la ambigüedad de la estructura debida a su carácter inacabado. *The original of Laura* sería, por tanto, un caso

---

<sup>185</sup> Leving (2011) estudia la campaña de marketing de *The original of Laura* en la que Dmitri Nabokov, su conocido agente literario y los editores crearon grandes expectativas en los lectores por “la última obra inédita de Vladimir Nabokov”. También menciona al autor simbolista Fyodor Sologub, quien escribió una novela usando 246 fichas que guardaba en un pequeño cajón y a quien considera el más antiguo precedente de este libro (Leving 2011: 204). Escritores que han utilizado cartas de baraja como páginas intercambiables en sus obras son: Marc Saporta (1923-2009), quien en *Composition n°1* (1963) presenta una novela en forma de un juego de cartas para que el lector las baraje y de ese modo, cambie la cronología de los acontecimientos y por tanto, la trama. Max Aub (1903-1972) escribe en 1964 *Juego de Cartas*, compuesta por 106 naipes, que en el reverso contienen otras tantas cartas –epístolas– que permiten reconstruir la vida del personaje Máximo Ballesteros, incluyendo reglas de *juego* para su lectura en grupo.

extremo de una obra *abierta* por esa cualidad, cumpliendo ampliamente las condiciones explicitadas por Eco:

1) las obras ‘abiertas’ en cuanto en movimiento se caracterizan por la invitación a hacer la obra con el autor; 2) en una proyección más amplia (como género de la especie ‘obra en movimiento’), hemos considerado las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, ‘abiertas’ a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal (1962: 44).

Como ejemplos de referencias intermediales, tenemos en el contenido algunas alusiones a la corporeización del texto, esto es, a la relación entre el texto escrito y el cuerpo humano, ya sea esta física o metafórica. En un pasaje de la novela, dos estudiantes universitarias escriben en las palmas de sus manos los nombres de algunos autores franceses y uno japonés que, en un irónico y metatextual juego fonético, se incluye como tal:

A sweet Japanese girl who took Russian and French...taught Flora to paint her left hand up to the radial artery (one of the tenderest areas of her beauty) with minuscule information...the names of modern French writers and their listing on Flora's palm caused a much denser tickle. Especially memorable was the little cluster of interlocked names on the ball of Flora's thumb: Malraux, Mauriac, Maurois, Michaux, Michima, Montherland and Morand (Nabokov 2009: 95-97).



Como Sisley señala al analizar el filme *The Pillow Book*<sup>186</sup>, de Peter Greenaway, el unir texto y cuerpo humano,

questions dominant interpretational habits in literary and cultural theory of treating the text as a disembodied entity...He transgresses the limits of a medium that is defined by both the technology and the social practices that give rise to habits of representation and genre (Sisley 2007: 29).

Tanto en el pasaje de Nabokov como en *The Pillow Book*, el cuerpo humano se convierte en el medio de transmisión del texto, pero al mismo tiempo el cuerpo es el texto mismo, por cuanto que está incluido como objeto en la experiencia de su lectura. El proceso de escritura-pintura sobre el cuerpo humano provoca unas sensaciones corporales que trascienden lo estrictamente simbólico, y se ven reflejadas también en la lectura. Esta reflexión, aunque en un sentido más metafórico, puede usarse también para analizar el primer encuentro sexual entre Flora y Eric, su amante ruso. El narrador, a través del estilo indirecto libre, explica que “her exquisite bone structure immediately slipped into a novel –became in fact the secret structure of that novel, besides supporting a number of poems” (Nabokov 2009: 15). Ello constituye una prolepsis de tipo *amorce* o reveladora del libro que Eric más tarde acabará escribiendo dentro la novela. La percepción del lector al enfrentarse a este pasaje se dirige hacia la coincidencia estructural entre un texto y el cuerpo de una mujer. Ahora el cuerpo no solo es la materia prima del texto sino que también le da forma a través de su estructura. Del mismo modo que la intermedialidad se encontraba contenida en los dos niveles de la escritura y la estructura, nos encontramos con paralelismos en las referencias

---

<sup>186</sup> En la película se hacen alusiones intertextuales al libro homónimo del siglo X japonés 枕草子 *Makura no Soushi*, escrito por la cortesana Sei Shônagon.

intermediales que remiten a la corporeización del texto y a dichos niveles de intermedialidad.

A partir de aquí, es más fácil asumir el mensaje que parece desprenderse la última tarjeta y sus siete palabras: el texto se desvanece, de igual manera que lo hacen los cuerpos de Philip Wild y de Vladimir Nabokov.

## 2.2. AURORA LEE, RESOLVIENDO EL PUZZLE NABOKOVIANO

La intertextualidad, entendida en un sentido amplio, tal y como hace Genette (1982) con su concepto de *transtextualité*, es importante para dar las claves de la escritura de *Aurora Lee*, y también afecta al proceso de lectura, puesto que el conocimiento de la estructura genérica de la novela *Pale Fire*, y su reconocimiento a la inversa en la novela de Lago, provoca una reflexión en el lector respecto a las intenciones de ambas novelas. Si seguimos a Riffaterre (1983a), el simple hecho de que el lector intuya que pueda existir una relación entre *Aurora Lee* y otro hipotexto anterior, aunque no lo identifique específicamente, ya se estaría efectuando una lectura intertextual de la novela de Lago.

En el caso de *The original of Laura*, se trata propiamente de metatextualidad, ya que es comentada e interpretada explícitamente en el informe de Marlowe: su conocimiento previo por parte del lector no marca gran diferencia puesto que la mayoría de las citas intertextuales exactas que se encuentran en *Aurora Lee* provienen de la novela póstuma de Nabokov. También se comenta la obra completa del autor ruso desde el particular punto de vista de distintos personajes: “No es mi tipo de escritor. Lo encuentro un tanto fatuo y amanerado. Aunque es justo reconocer que le dio al mundo un puñado de libros que no estaban del todo mal. Leí *Pálido Fuego* hace un millón de años” (Lago 2013: 15-16). En muchas ocasiones, Lago obliga a su escritor fantasma y narrador Marlowe a realizar un ejercicio de *ekphrasis*: al igual que en el apartado anterior analizábamos la intermedialidad de la novela, Marlowe, en su informe, describe verbalmente las fichas manuscritas de *The Original of Laura* e intenta desvelar el estado de ánimo de Nabokov a partir de su caligrafía y de los planos narrativos de carácter autobiográfico que se superponen. A partir de ahí, el

personaje alude a su trabajo como lector de un texto abierto, cualidad que también ostentaba *Pale Fire*:

El texto de la novela es una especie de red en la que quedan atrapados toda clase de objetos. Las fichas están plagadas de silencios y vacíos, pero todos tienen huellas, negativas, si quiere, pero que remiten a algo concreto. Por los agujeros negros del texto se cuelan infinitas posibilidades (lo contrario de una red: en efecto; en eso estriba lo fascinante del reto) (Lago 2013: 48).

La primera parte del informe de Marlowe para Hallux refleja que el carácter metatextual del análisis de la novela de Nabokov será el motor de la historia de Lago y lo que generará el propio desarrollo de su *supplément* hipertextual. Su carácter inacabado e imperfecto permitirá una continuación basada en múltiples interpretaciones, tantas como lectores: “Gracias a que *El original de Laura* es un libro truncado e imperfecto, es posible penetrar en el laberinto de la imaginación de su autor, colarse en el laboratorio secreto donde se fraguan sus historias” (Lago 2013: 46); concluyendo Marlowe que “son los errores lo que hacen que el libro llegue tan lejos” (47). El análisis inicial del paratexto del libro de Nabokov por parte Hallux también tiene un marcado carácter metatextual: este se detiene en describir la tipografía del título, la solapa del libro, la foto de un Nabokov septuagenario, las tapas forradas de tela reproduciendo con trazo tembloroso la última ficha del mismo, para explicarle a Marlowe que: “La edición que tiene en sus manos reproduce las fichas en las que el escritor estaba trabajando al morir. Son 138 en total. La que acaba de leer es la última” (17). La reflexión de Hallux sobre el dilema de Dmitri acerca de la publicación o no del texto inacabado de su padre y la inclusión de las opiniones del escritor Martin Amis sobre dicha publicación también le añaden a *Aurora Lee* un carácter de comentario crítico.

Para analizar el carácter hipertextual de *Aurora Lee* en relación a *Pale Fire* y *The Original of Laura*, comencemos estudiando las figuras actanciales de las tres novelas y otros aspectos estructurales y estilísticos de las mismas a partir del siguiente cuadro:

<b>NOVELA</b> <i>Elementos intertextuales</i>	<i>AURORA LEE</i>	<i>PALE FIRE</i>	<i>THE ORIGINAL OF LAURA</i>
<i>Escritor/Narrador</i>	Hallux/Marlowe	John Shade/Kinbote	Philip Wild/Eric
<i>Marido</i>	Arthur Laughton	—	Philip Wild
<i>Esposa/Amante</i>	Gloria Laughton	—	Flora/Laura
<i>Perseguidores</i>	Bouvard/Pécuchet	Andronikov/Niagarin	—
<i>Villano</i>	El Chacal	Gradus	The Jackal
<i>Nombres</i>	Marlow(e)	Gradus/Jack Grey/Ravus/Argus	Adam Lind(e)
<i>Orden de lectura</i>	Informe- <i>The Original of Laura</i>	Poema-Comentario- Poema	—
<i>Itinerario</i>	NY - Isla de Selkirk	Zembla - Niza - USA	—

Figura 8. Correspondencias intertextuales entre *Aurora Lee*, *Pale Fire* y *The Original of Laura*

Los escritores Hallux y Marlowe en *Aurora Lee*, por un lado se corresponden en *The original of Laura* con Philip Wild y Eric, quienes también escriben sendos libros; y muestran un claro paralelismo con John Shade y Kinbote de *Pale Fire*. Kinbote hace de comentarador académico del poema de Shade; Marlowe, comentarador irónico de la obra póstuma de Nabokov. El lenguaje erudito de Kinbote frente al coloquial de Marlowe también contrastan con la interpretación apegada al texto por parte de este último y las divagaciones paranoicas de aquel. Pero ambos prueban su capacidad creativa, a pesar ser considerados más como

críticos literarios que como escritores. Es posible que una de las intenciones de Nabokov en *Pale Fire* sea ironizar sobre la crítica literaria. Como expresa Hennard (1994: 302): “Kinbote’s paranoia or interpretative delirium can thus be read as a hyperbolic and humoristic treatment of the syndrome of the critic”. Nabokov nos ayuda a deconstruir la idea de una lectura única de un texto a través de la *sobreinterpretación* de Kinbote. Y Lago alude a ello presentando un informe académico objetivo –al menos en lo concerniente al análisis de *The original of Laura*– en el lenguaje no académico de su juguetero personaje Marlowe, que, por su parte, no duda en aplicar técnicas experimentales de escritura al informe. En un episodio de la novela de Lago, Dmitri Nabokov se le aparece en un sueño a Marlowe, y comenta: “Ay, Dios. ¿No se podría diseñar un virus que acabe con todos los críticos literarios?”. Dmitri Nabokov surge en *Aurora Lee* como una *figura en préstamo*<sup>187</sup> que, a través del sueño de un personaje, es utilizada por Lago para retomar la aversión a los críticos por parte de Nabokov, reforzándola.

En *Pale Fire* y *Aurora Lee*, la quiebra de esquemas cognitivos preestablecidos se produce a través de la transgresión de géneros: Nabokov lo hace mezclando los roles de la novela de detectives; Lago, parodiándola explícitamente con personajes estereotipados del género policiaco. Estos también reflexionan sobre las coincidencias entre ellos mismos y los personajes de *The original of Laura*: “los personajes de Nabokov utilizan exactamente los mismo términos que nosotros. Parecemos personajes suyos” (Lago 2013: 197).

Gloria Laughton es la joven esposa del anciano millonario Arthur Larimer Laughton, dueño de la empresa llamada Wild Games<sup>188</sup>. Su relación sexual con Marlowe encuentra un

---

<sup>187</sup> Ziolkowski (1983: 130) las identificaba con citas intertextuales.

<sup>188</sup> Las coincidencias entre nombres de *Aurora Lee* y *The original of Laura* suponen un indicio más del texto acerca de la relación entre ambas novelas.

claro paralelismo en la de Eric con Flora. Además, tanto Eric como Marlowe terminan escribiendo un libro sobre los maridos de sus jóvenes amantes. Es lógico que en un momento de la novela Marlowe confiese que: “Hay una oscura relación entre los dos trabajos que tengo entre manos” (Lago 2013: 71), refiriéndose al informe sobre *The original of Laura* y a la autobiografía que le ha encargado Gloria de su marido.

Andronikov y Niagarin son dos agentes secretos que, según el comentario-novela de Kinbote, persiguen al depuesto rey de Zembla, él mismo. Caracterizados como personajes de una novela de espías internacionales, Lago los transforma en su trama metaliteraria en Bouvard y Pécuchet<sup>189</sup>, correctores de texto al mando de El Chacal y quienes arrebatan a Hallux parte del informe que le ha enviado Marlowe desde Chile. Si en *Pale Fire*, los dos personajes no conseguían su objetivo, en la de Lago, a pesar de estar caricaturizados paródicamente como correctores de textos-matones a sueldo, sí realizan el encargo.

El proceso de publicación de *The original of Laura* en 2009, más de veinte años después de la muerte de Nabokov, ha sido comparado por Leving (2011) con una gran operación de marketing por parte de Vladimir Nabokov, quien consiguió crear expectativa mundial en los círculos literarios y editoriales con su supuesta indecisión sobre si publicar el último escrito de su padre y de qué forma. En dicha operación publicitaria, el agente literario Andrew Wylie, también conocido como *The Jackal*, representó los intereses de Dmitri frente a los editores del libro. Esta realidad extraliteraria en torno al libro de Nabokov surge en la trama de *Aurora Lee* a través de un personaje llamado Peter Bailey, alias El Chacal, también agente literario y jefe de un violento clan mafioso editorial, que hará las veces de malvado antagonista de Hallux. Lago sigue de forma paródica el formato de la novela negra americana

---

<sup>189</sup> Los nombres provienen de la novela homónima de Flaubert, publicada en 1881, que trata de dos parecidos escritores, Bouvard y Pécuchet, que se hacen amigos y realizan una búsqueda del conocimiento intelectual.

convirtiendo al jefe mafioso en un agente literario, recreando ambientes y escenas del género mezclándolos con el mundo editorial, y añadiendo elementos del género maravilloso tales como un perro llamado Emily Rosebud<sup>190</sup>, que olisquea y clasifica los manuscritos en: best-sellers, novela intelectual-ensayo erudito, best-seller moderado para tiempos de crisis, etc. Con dicha transgresión del género, imita la creación literaria de Kinbote, quien de igual manera, había adaptado distintos géneros literarios a una historia descabellada que imagina en torno a su vida académica y a sí mismo. Al mismo tiempo, con esas *máscaras* maravillosas se genera un desenmascaramiento de la realidad. Ello se consigue a través de una bajtiniana carnavalización paródica en la que se descartan las convenciones del mundo editorial y literario, buscándose una profundización en las verdaderas relaciones humanas que lo componen.

Las relaciones transtextuales de *Aurora Lee* no se limitan solamente a las dos novelas comentadas de Nabokov, sino que, como ya hemos comentado, emplean el lenguaje y muchos motivos del género policiaco *hard-boiled*. En un momento de la conversación con Gloria Laughton, Marlowe le explica que el nombre de la agencia de servicios literarios en la que trabaja, Hellman, proviene de Lillian Helman, la mujer del escritor Dashiell Hammett<sup>191</sup>.

Sin embargo, es con la novela *The Big Sleep* (1939), de Raymond Chandler, creador del personaje original de Philip Marlowe<sup>192</sup>, con la mantiene más relaciones hipertextuales,

---

<sup>190</sup> El nombre hace referencia a la película *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles. Existen otros personajes con nombres como Jennifer López, Anna Livia [Plurabelle] Tsé-Tsé, Carlos Fuentes, David Mitchell, Gordon Carver, etc., que coinciden total o parcialmente con nombres de personas reales o personajes del mundo del espectáculo y de la literatura.

<sup>191</sup> Dashiell Hammett (1894-1961), escritor y guionista estadounidense considerado uno de los creadores del género de la novela policiaca norteamericana *hard-boiled*.

<sup>192</sup> El hecho de que el nombre de pila del personaje, Philip, coincida con el del protagonista de *The Original of Laura* no es fortuito. Teniendo en cuenta que el seudónimo del escritor fantasma de *Aurora Lee* es Stanley



aparte de la coincidencia en el nombre del personaje. En esta última novela, el detective es contratado por el millonario general Sternwood para defenderle en un caso de chantaje. Sternwood, anciano y muy enfermo, aparentemente con poco tiempo de vida, lo recibe en un invernadero donde guarda orquídeas tropicales que requieren calor extremo. En el caso de *Aurora Lee*, la primera entrevista que Marlowe mantiene con Arthur L. Laughton para recabar información sobre su vida, el millonario, a quien apenas le quedan cuatro meses de vida, también lo recibe en silla de ruedas en un invernadero, pero esta vez a una temperatura gélida, 4 grados, que requiere el tipo de plantas que contiene. Las dos historias están ambientadas en California, cerca de Los Angeles, donde siempre transcurrían las historias de Raymond Chandler, y adonde Lago hace viajar a su personaje Marlowe, como en una historia de repeticiones. En un momento de la charla, Laughton le muestra a Marlowe un catálogo de especies botánicas y otro de entomología, preguntándole: “¿Le interesa el mundo de los insectos?” (Lago 2013: 76). A lo que este replica mentalmente: “Mientras hojeaba el delgado catálogo, pensé en el interés de Nabokov por las mariposas” (76). Es obvio que la construcción del personaje de Laughton parte de la novela de Chandler, al tiempo que adopta características que lo ponen en relación con el propio Nabokov y con el personaje de *The Original of Laura* Philip Wild, también enfermo. Otra de las coincidencias entre ambas historias y sus personajes es la relación del Marlowe de Chandler con Vivian Regan, frente a la del Marlowe de Lago con Gloria Laughton. En *The Big Sleep*, Vivian es la hija del millonario moribundo y no su joven esposa –esto lo habría acercado a *The Original of Laura*– como es el caso de Gloria Laughton, pero entre ambas y la relación que mantienen con sus respectivos Marlowes, guardan bastantes similitudes: en los dos casos, el primer encuentro

---

Marlowe, la triangulación con los nombres en las tres novelas sugiere un indicio metaficcional de la construcción de la novela de Lago.

genera una situación de enfrentamiento, casi violenta, en la que los dos personajes masculinos reivindican su independencia profesional frente al poder económico de las dos respectivas mujeres, lo que provoca que estas últimas pierdan el control. En ambos casos, el personaje femenino acaba controlándose y sometiéndose a las condiciones de Marlowe, quien acepta el encargo –aunque de forma implícita en caso de *The Big Sleep*–. Hay una diferencia importante y se trata de la consumación sexual de su relación, que se da por completada en *Aurora Lee*, pero no así en la novela de Chandler, donde Marlowe rechaza a una sexualmente disponible Vivian<sup>193</sup>, pues el detective había sido contratado por el padre de esta. Tendríamos, por tanto, un caso de devalorización del personaje del Marlowe en la supuesta transposición de la novela de Chandler, ya que al Marlowe escritor fantasma no le importa relacionarse emocional y sexualmente con una mujer casada. La caracterización de Lago de Gloria no concuerda con la de Vivian, más sofisticada, sino que parece un estereotipo del género, como puede apreciarse en la siguiente descripción:

La mujer que entró en mi despacho era sumamente atractiva y se vestía con clara intención de realzar sus encantos, aunque su aspecto general, todo sea dicho, quedaba un tanto fuera de lugar. Era rubia teñida, llevaba tacones de aguja, medias oscuras, falda corta negra muy ceñida y un portafolios de gran tamaño, como los que usan los arquitectos (Lago 2013: 30).

En cualquier caso, ello realza la intención paródica de *Aurora Lee* al hacer actuar y narrar a un escritor *analítico* del siglo XXI en la forma que lo haría un personaje-narrador de novela policiaca *hard-boiled*. Todo ello provoca un implícito diálogo con el personaje de Chandler, una bivocalidad bajtiniana a través de la estilización del lenguaje. En dicho diálogo

---

<sup>193</sup> En la novela de Chandler, la hermana de Vivian, Carmen Sternwood, también se le ofrece sexualmente a Marlowe y este la rechaza por el mismo motivo ético.

se incluyen distintas ideologías de distintas épocas y momentos históricos: la ciudad norteamericana, el crimen organizado y las relaciones de género –entre hombres y mujeres– en el período de entreguerras frente a un siglo XXI más preocupado por reutilizar estilos literarios de forma paródica.

En *The original of Laura* hay numerosos juegos de palabras con los nombres de los personajes: Adam Linde se convierte se convierte en Adam Lind (Nabokov 2009: 47), perdiendo voluntariamente la “e”; Rawitch es llamado Raw itch (111); Lanskaya es dividido en Land + sky + woman<sup>194</sup> (101); Flora se convierte en su homófono (en lengua inglesa) Flaura, que le servirá al narrador de transición para su final transformación en Laura en la novela que Eric ha escrito, titulada *My Laura* (113). En *Aurora Lee*, el pseudónimo Stanley Marlowe proviene, según explica él mismo, no del personaje de novela negra norteamericana, sino del Marlow de Joseph Conrad al que el escritor fantasma decidió añadir una “e” (Lago 2013: 173), que parece ser la que el personaje Adam Lind se quitó de su propio nombre. Por otro lado, el nombre original del otro personaje principal de la novela es David Mitchel<sup>195</sup>, pero este se lo cambia por el de Benjamin Hallux, haciendo alusión a la denominación técnica que el personaje de la novela de Nabokov Philip Wild hace de su dedo pulgar. En el caso de *Pale Fire*, las transformaciones de nombres llegan a exacerbarse con Gradus, el perseguidor del rey de Zembla Charles Xavier the Beloved, puesto que es llamado inicialmente Jakob Gradus, para después convertirse en Jack Degree, Jacques de Gray, James de Gray, Jack Grey, Ravus, Ravenstone, Jacques d’Argus y Argus en la mente trastornada de Kinbote. Al igual

---

<sup>194</sup> Tierra + cielo + mujer (sufijo femenino en ruso).

<sup>195</sup> Escritor británico de éxito, autor, entre otras, de la novela *Ghostwritten* (escritos fantasma), de 1999, con multitud de narradores cuyas historias se entrelazan. En el sueño que el personaje homónimo en la novela de Lago tiene con Dmitri Nabokov, este le comenta que el novelista británico de su mismo nombre también realiza juegos narrativos como los de su padre.

que en *O sol*, de Bernardo Carvalho, los cambios de nombre de los personajes implican cambios de rol en la trama por parte de cada uno de los personajes y cambios de identidad consecuentes con dichos roles: El escritor fantasma se convierte en un detective privado, al tiempo que David Mitchell narrador y compilador de los informes de Marlowe, al autodenominarse Hallux, adopta características de aquel, y vive aventuras en Nueva York, también propias de novela negra, para defender los informes que le permitirán interpretar *The Original of Laura*.

*Pale Fire* está estructurada como si fuera el comentario académico al poema que incluye el libro al principio. Dicho comentario de Kinbote personaje hace referencia a determinados versos numerados que, en teoría provienen de las fichas que John Shade dejó a su muerte. El lector que se encuentra con esta estructura tan poco convencional para una novela puede leerla de manera lineal, primero el poema entero y después el comentario; o puede leer los versos a los que hace referencia cada entrada del comentario antes del mismo; o una mezcla de ambas posibilidades de lectura. De igual forma, *Aurora Lee* contiene el informe interpretativo de Marlowe sobre la novela póstuma e inacabada de Nabokov *The Original of Laura*, la cual los lectores pueden leer de forma completa con anterioridad a la novela de Lago; o de forma gradual, en paralelo a los respectivos capítulos del informe de Marlowe; o incluso decidir no leer, puesto dicha novela no se encuentra disponible en el libro de Lago, pero dicho informe incluye mucha información sobre el contenido exacto de las fichas originales de Nabokov. Existe una fuerte simetría entre ambas novelas por las posibilidades de lectura. Sin embargo, la de Lago se referencia en una novela real externa al libro, mientras que *Pale Fire* incluye al comienzo el ficcional poema del personaje John Shade que acaba comentando Kinbote. Tal diferencia obliga a Lago escritor a incluir en su obra información suficiente como para hacerla autosuficiente, de manera que un lector

informado sea capaz de comprender historia y detalles sin tener que acudir a fuentes externas, incluida la obra póstuma de Nabokov, aunque sea consciente de su existencia real.

En *Pale Fire*, existe un escenario físico ficcional que es donde confluyen las historias que Kinbote crea al escribir el comentario al poema de Shade. Este es el entorno de Wordsworth College en New Wye, Appalachia, Estados Unidos, un espacio ficticio o con nombre inventado. El rey de Zembla escapa de ese país imaginario hacia Niza, adonde es seguido por Gradus, y finalmente a New Wye, en Estados Unidos. El desenlace final es la muerte de Shade a manos de Gradus, siempre según la versión de Kinbote, quien, una vez con el manuscrito del poema de Shade, escribe su comentario-novela en Cedarn, Utana, otro lugar imaginario. Los lugares que surgen en *Pale Fire* aluden o se muestran como sitios cronotópicos con concentración de las señas del tiempo de la vida humana y del tiempo histórico: la simple localización de la historia principal en un campus estadounidense fuera de los centros urbanos ya predispone a imaginar un momento histórico de democracia, libertad de cátedra y de expresión. El país de Zembla, por un lado, en sus pasajes más góticos, alude a una época medieval, equivalente el cronotopo bajtiniano del castillo; y por otro, a la Revolución Rusa<sup>196</sup>, a la opresión estalinista y soviética, y a la Guerra Fría; la Costa Azul francesa supone en la imaginación del lector un lugar y un tiempo de ocio y libertad para las casas reales europeas.

En el caso de *Aurora Lee*, la acción comienza en Nueva York, donde se encuentran los dos escritores protagonistas. Mientras Marlowe se dirige hacia Chile pasando por California y Panamá, Hallux permanece en Nueva York sufriendo el acoso de los correctores de textos Bouvard y Pécouchet al mando de El Chacal. Finalmente, tras la desaparición de Marlowe en

---

<sup>196</sup> El padre de Nabokov se exilió en Inglaterra en 1919 –posteriormente en Alemania– huyendo de los bolcheviques tras la Revolución Rusa.

parecidas circunstancias a las de Philip Wild, Hallux vuela a Chile, a la isla de Selkirk, donde también confluyen sus dos historias. Allí recupera los papeles de Marlowe y logra escribir la novela, de igual manera que Kinbote escribe la suya. Tanto Nueva York como Los Ángeles aluden a momentos históricos que Lago relaciona cronotópicamente con la novela policiaca estadounidense de los años 20 y 30 a través de elementos estéticos y retóricos propios del género. Pero el Nueva York de Lago también es Brooklyn en el año 2009, con el Café Dada, “lleno de gente, en su mayoría joven, todos ellos muy concentrados escribiendo obras maestras en sus ordenadores portátiles (Lago 2013: 235) y un Greenwich Village que va perdiendo su aroma de barrio cultural y donde ya casi no quedan librerías independientes. El relato sobre los Club Kids recuerda el Nueva York nocturno de los últimos 80 y primeros 90 con discotecas como Studio 54, CBGB’s, Palladium y Limelight. La isla de Selkirk, a través del relato sobre el naufragio Alejandro Selkirk, remite a aventuras de viajes por el mar en los siglos XVII y XVIII y a su literatura; y gracias a la información aportada por Marlowe *periodista cultural*<sup>197</sup>, también se convierte en el lugar donde las cenizas del escritor David Foster Wallace son esparcidas.

---

<sup>197</sup> Marlowe relata el hecho verídico de cómo el escritor Jonathan Franzen viajó en 2008 a la isla de Selkirk para esparcir una parte las cenizas de su amigo David Foster Wallace, quien se había suicidado colgándose de una viga y “al volver publicó en el New Yorker la crónica de su viaje, que en realidad es una meditación sobre la muerte y la literatura” (Lago 2013: 84).

### 3. EL DOBLE Y LA POÉTICA COGNITIVA

En *Aurora Lee*, el trabajo literario que Hallux le encarga a Marlowe consiste en “Desentrañar de las fichas [de la última novela inacabada de Nabokov] la novela que hay enterrada en ellas” (Lago 2013: 18) porque “El texto de *El original de Laura* es una carta en clave a los lectores del futuro” (27). Hallux necesita a alguien especialista en literatura como crítico, pero sin creatividad ninguna que pueda interferir con el análisis de la obra inacabada del escritor ruso. Marlowe, irónicamente, le contesta: “Conque novelista, ¿eh? Esa sí que es buena. No sabía que quedaban” (Lago 2013: 14)<sup>198</sup>, pero termina por aceptar el encargo, al tiempo que trabaja a contrarreloj en la autobiografía de Arthur L. Laughton antes de que este muera. En *The original of Laura*, Philip Wild, un neurólogo maduro y enfermo, reflexiona sobre la muerte como disolución del cuerpo físico, de la mente y del lenguaje, y escribe un libro sobre ello. Su esposa Flora Linde tiene un *affaire* con Eric, quien escribe una novela sobre ella y Philip; y en las fichas de la novela de Nabokov queda confuso quién es el narrador, si Philip o Eric, este último también llamado Nigel Dalling o A.N.D.

El hecho de que el libro de Nabokov a través de sus fichas inacabadas mantenga la ambigüedad en torno a la posible identidad del narrador es resuelto por Lago con la existencia de estos dos escritores con características opuestas –uno de ellos es creativo; el otro, analítico–, aunque presentan también semejanzas. Finalmente, Marlowe acaba desapareciendo de la novela del mismo modo que Philip realizaba su *autoborrado* de la novela de Nabokov. Y su desaparición parece confirmar la existencia del doble, tras una serie continuada de

---

<sup>198</sup> Este es un ejemplo más de la parodia del mundo de la crítica literaria y academicista que ya se encuentra presente en Nabokov, y que Lago continúa reflejando en *Aurora Lee*. En *O sol* de Bernardo Carvalho también la veíamos en la tesis de máster del narrador *nikkei* sobre la literatura como premonición a través de suicidios de escritores.

indicios textuales hasta entonces. El inicial contacto personal entre Marlowe y Hallux precede a un distanciamiento que propiciará posteriores comunicaciones por escrito entre ellos y que dará lugar a confusiones e intercambios de sus propias identidades y nombres. Ya al comienzo del libro, Marlowe comenta: “Está usted como un cencerro, Hallux, deberíamos cambiar de profesión...Usted se debería dedicar a la edición y a la escritura fantasma y yo debería probar suerte con la creación ex nihilo” (Lago 2013: 25). Más tarde, en las conversaciones telefónicas entre ambos, en diferentes costas de Estados Unidos, intercambian sus nombre en la alternancia de la conversación, en lo que a simple vista parece un error de edición del autor real Eduardo Lago, pero en realidad ello inicia una serie de confusiones premeditadas sobre los dos personajes: el traficante Gordon Carver confunde en Nueva York a Hallux con Marlowe; también, una vez desaparecido Marlowe en la isla de Selkirk, Gloria Laughton, al hablar con Hallux, lo considera Marlowe. Y, sobre todo, los informes de Marlowe sobre las fichas de Nabokov, estructurados como un diálogo entre ambos escritores, contienen en ocasiones a Hallux en el área de las notas a pie de página, e insinúan que en realidad son la misma persona, sugiriendo un mismo cuerpo: “¿Se acuerda, Hallux, de que al final de la primera parte del informe estábamos haciendo tan tranquilos un trabajo filológico antes de que se pusieran a perseguirnos los sicarios de Bailey?” (Lago 2013: 215). Todas estas confusiones narrativas entre los dos personajes preparan cognitivamente al lector para la aceptación de forma gradual del doble Hallux/Marlowe.

Según el ya comentado sistema clasificatorio de Doležel, este doble dentro del campo temático del desdoblamiento, de una forma semejante al de Setsuko/Michiyo de Bernardo Carvalho en *O sol*, habría sido formado a partir de la fusión de dos personajes independientes: sus identidades se entrecruzan formando una porosa y ambigua zona de contacto que constituiría el doble. Y, al igual que en la novela de Carvalho, uno de los



personajes termina por desaparecer. Como variante sintagmática, también se da la simultaneidad, ya que ambos escritores mantienen contacto entre sí, aunque al final las confusiones de otros personajes sobre su identidad permiten intuir algún tipo de metamorfosis o variante exclusiva. La variante paradigmática presenta una inicial oposición de sus rasgos de personalidad, para terminar mezclando sus voces en el juego metanarrativo del informe dialogado de Marlowe. En relación a la autenticidad, en la novela de Lago, frente a la clara conclusión lógica de *O sol*, se da una ambigüedad que no se aclara con el final de la novela y que lo acerca al género de la literatura fantástica<sup>199</sup> debido a la mencionada metamorfosis.

Los trabajos de Michael Gazzaniga, neurobiólogo evolutivo, estudian las diferencias funcionales de los hemisferios cerebrales a través de pacientes con el *corpus callosum*<sup>200</sup> seccionado, esto es, sin conexión entre el hemisferio izquierdo del cerebro –encargado del pensamiento lógico y del lenguaje– y el hemisferio derecho –más especializado en tareas espaciales y motoras. Según Gazzaniga (1998: 10), “Many systems throughout the brain contribute to a single cognitive function” y “Ninety-eight percent of what the brain does is outside of conscious awareness” (21), sobre todo, actividades sensoriomotoras. Gazzaniga sugiere la existencia de un mecanismo que integra todos esos sistemas independiente e inconscientes para llegar a una forma unificada de la conciencia; él llama a ese mecanismo *el interpretador*:

The left hemisphere contains the interpreter, whose job is to interpret our behavior and our responses, whether cognitive or emotional, to environmental challenges. The interpreter constantly establishes a running narrative of our actions, emotions, thoughts

---

<sup>199</sup> Para Todorov, lo característico del género fantástico es la visión ambigua del lector frente a los acontecimientos narrados: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov 2009: 24).

<sup>200</sup> Área que une los dos hemisferios cerebrales.

and dreams. It is the glue that unifies our story and creates our sense of being a whole, rational agent (Gazzaniga 1998: 174).

Por otro lado, también estudia pacientes con una especial patología llamada *para-amnesia reduplicativa*: “The standard interpretation of this syndrome is that the patient has made a duplicate copy of a place (or person) and insists that there are two” (Gazzaniga 1998: 136) y el mecanismo *interpretador* del hemisferio izquierdo del cerebro, “as a result, it creates a lot of imaginative stories” (137). En estas personas se produciría esa duplicación para dar cuenta de situaciones que el paciente no quiere admitir, como una dolencia grave, etc. En el caso de las obras literarias que analizamos aquí, las conclusiones del científico norteamericano pueden ayudarnos a comprender la figura del doble en ellas. En la novela de Carvalho, veíamos que el desdoblamiento de Michiyo en Setsuko cuando aquella le cuenta su historia al *nikkei* podría entenderse como una elección narrativa premeditada de la vieja para distanciarse de su propia vida y huir de la responsabilidad de su comportamiento. Pero también podría considerarse como una estrategia inconsciente del *interpretador* para dar sentido a sentimientos y acciones contradictorias a un nivel inconsciente. La caracterización inicial de Michiyo como occidentalizada frente a una Setsuko más *japonesa* suponen una metáfora de la batalla interna que sucede en la mente del personaje y que hace referencia intertextual constante a las obras de Tanizaki: la tensión entre la cultura japonesa y las influencias provenientes de Occidente. Los distintos valores que representan las variaciones del doble Setsuko/Michiyo, e inclusive los hechos que una de ellas desconoce de la otra, encuentran su símil en las investigaciones de Gazzaniga sobre los cerebros separados en que inconscientemente la persona (a través de su hemisferio cerebral derecho) actúa espontáneamente por un motivo específico para que posteriormente el hemisferio izquierdo (de la lógica, del discurso y del lenguaje) invente una explicación coherente de los resultados

de esa acción. El tema de la culpa de Michiyo puede ser otro de los disparadores de la aparición del doble: Michiyo manipula a su esposo, continúa con su amante y cuenta su historia al escritor Tanizaki<sup>201</sup>, todo ello con serias consecuencias. Ello puede ser uno de los motivos de la aparente *para-amnesia reduplicativa* de Michiyo, quien necesita reduplicarse a sí misma para asumir dicha culpa.

En el caso de *Aurora Lee*, la comunicación epistolar entre los narradores y los futuros elementos constituyentes del doble muestra distintas fases: desde una cierta distancia psicológica entre ambos, pasando por una etapa de confusión de identidades, y acabando con la asunción completa de los roles de Marlowe por parte de Hallux, una vez desaparecido aquel. El hecho de que Hallux se caracterice como creativo y Marlowe por aspectos más analíticos del lenguaje favorecen el paralelismo con los hemisferios cerebrales derecho e izquierdo de los pacientes de Gazzaniga sin *corpus callosum*, como si los personajes de Lago fuesen dos aspectos de una misma identidad. Es interesante que sean los diarios e informes de Marlowe los que inventan la voz de Hallux, hasta el punto de que cuando este retoma el control narrativo, confirma que “De todos modos, debo decir que me ha pillado el punto. Me reconozco bastante bien en el personaje que se ha inventado a mi costa” (Lago 2013: 117)<sup>202</sup>. No obstante, los informes de Marlowe relatan historias que en una lógica espacio-temporal

---

<sup>201</sup> En este caso, el hecho de que el personaje referencie a la persona real del escritor Tanizaki no lo diferencia de los otros personajes de ese mundo ficcional, según la poética de los mundos posibles de Doležel (1997).

<sup>202</sup> De manera similar a *Aurora Lee*, en la anterior novela de Eduardo Lago, *Llámame Brooklyn*, de 2006, un escritor novel, Néstor Chapman, termina un libro a partir de distintos materiales proporcionados por otro escritor, Gal Ackerman, este último fallecido. Ambos tenían problemas con sus respectivas mujeres, Diana y Nadia, cuyos nombres contienen las mismas letras. Y las voces de ambos se entremezclan en el libro definitivo, donde Néstor, finalmente escritor se dirige a Gal: “Muchas veces, al releer lo que hemos hecho, me cuesta trabajo distinguir tu voz de la mía. Aunque en realidad, sólo hay una voz, la tuya: cada vez que me tocaba intervenir, lo hacía pensando en cómo lo habrías hecho tú”. (Lago 2006: loc. 300-311).

racional, le habrían sido imposible conocer, lo que provoca una metalepsis<sup>203</sup> entre ambos personajes que da lugar al doble. En un pasaje de la novela, tras leer Marlowe por primera vez las fichas de *The Original of Laura*, este compara la novela con la vida: “*El original de Laura se asemeja a lo que nos pasa en la vida. Como en la vida, no hay ningún narrador encargado de controlar lo que pasa*” (Lago 2013: 49). Con ello, Marlowe parece renegar de ese *interpretador* del cual habla Gazzaniga y que tanto en la novela de Nabokov como en la de Lago no consigue dar sentido a los contradictorios actos mentales de sus personajes. Los informes de Marlowe sobre *The Original of Laura* crean un personaje que es el mismo que le hizo el encargo, fundiéndose finalmente ambos. Pensamos que la estrategia narrativa de Lago, en esa línea posmoderna de fragmentación, complejidad e inestabilidad de la identidad<sup>204</sup>, cuestiona a través de un doble irónico y bromista la certidumbre, unicidad y lógica de la confluencia de los diferentes mecanismos cerebrales que componen el individuo.

George Lakoff es un lingüista que estudia la percepción cognitiva de la identidad personal a través de expresiones del lenguaje común, específicamente las metáforas conceptuales que explican cómo el ser humano entiende la estructura interna de una persona como divisiones inconsistentes. Además, el hecho de que lenguas gramaticalmente tan diferentes entre sí como el inglés y el japonés tengan construcciones similares respecto al concepto del yo, confirma la idea de que dicha forma de conceptualizar y entender la identidad constituye una característica universal en el ser humano.

---

<sup>203</sup> Genette (2004: 113) amplía su concepto de metalepsis a cambios en la identidad de los personajes debido a la modificación repentina de roles narrativos.

<sup>204</sup> Stuart Hall, desde los estudios culturales y definiendo al sujeto posmoderno, explica que “if we feel we have a unified identity from birth to death, it is only because we construct a comforting story or ‘narrative of the self’ about ourselves. The fully unified, completed, secure and coherent identity is a fantasy” (1992: 277).

En general, Lakoff distingue entre *Subject* [Sujeto] y *Self* [Yo], definiéndolos de la siguiente forma: “What we are calling the Subject/Self distinction is a distinction between a locus of judgment, will, and empathy on the one hand and a locus of physical properties, social roles, [emotions], real-world actions, etc. on the other” (Lakoff 1996: 97). Frases como: “Disculpe, hoy no soy yo mismo”, “¿Cómo es él por dentro de verdad?”, “Me voy a forzar a estudiar más”, “El soldado que llevaba dentro pudo que su yo escritor”, “No me soporto”, “Me siento decepcionado conmigo mismo”, etc., muestran algunas de las posibilidades lingüísticas que nos permiten entender cómo percibimos nuestra propia identidad. Para Lakoff (1996: 116), “This system of metaphors allows us to conceptualize the experience of consciousness”. Entre ellas, están: *Split-Self metaphor* [metáfora del Yo dividido]; *General Inner-Self metaphor* [metáfora del Yo interno oculto]; *True-to-Yourself metaphor* [metáfora de fidelidad a tu Yo]; *Absent-Subject metaphor* [metáfora del Sujeto ausente]; *Scattered Self* [metáfora do Yo esparcido]; *Internal-Causation metaphor* [metáfora de causalidad interna]; *Self-as-Companion metaphor* [metáfora del Yo como compañero]; *Self-Sacrifice complex metaphor* [metáfora compleja del auto-sacrificio]. Todas ellas parten de la separación mencionada anteriormente entre el *Self* [Yo] y el *Subject* [Sujeto] que Lakoff identifica como *Divided-Person metaphor* (metáfora de la persona dividida).

El doble en la literatura sería un caso extremo y elaborado de esas metáforas lingüísticas. Aunque Catherine Emmot (2002: 156) critique que la lingüística cognitiva de Lakoff se limita al sistema de la lengua en general sin profundizar en la idea de identidad para narrativas extensas, nosotros consideramos el sistema metafórico de Lakoff muy sugerente para entender los personajes dobles como distintas características psíquicas de un mismo individuo. En la metáfora del *Split-Self* [Yo dividido], diferentes aspectos de una persona se conceptualizan como personas diferentes. Así como para Bajtín el doble surgía de la

carnavalización y del diálogo interno que mantienen las distintas voces de un solo personaje, como vimos anteriormente, en *O sol* Setsuko es tradicional e inocente; Michiyo, moderna, occidentalizada y astuta. Después de la guerra, tras una breve separación de Setsuko, Michiyo, ya casada y “vestida a moda americana” (Carvalho 2007: 39), la espera a la salida de la fábrica de muñecas japonesas y la contrata como secretaria porque “secretária é quem guarda segredos” (Carvalho 2007: 42), cumpliendo con la metáfora *Self-as-Companion* [Yo compañero]. En las interacciones entre ambas encontramos variaciones de la metáfora *True-to-yourself* [fiel a tu Yo], la cual Lakoff desarrolla con ejemplos como “I dissapointed myself” (Lakoff 1996: 109). En el doble de *O sol*, el Sujeto (Michiyo), puede traicionar o decepcionar al Yo (Setsuko): Michiyo mentía a Setsuko en sus intenciones e “não era de todo impossível que ela estivesse apaixonada desde o início” (Carvalho 2007: 51); más tarde, es la misma Setsuko quien traiciona cuando mantiene una aventura con Masukichi, el amante de Michiyo, cambiando el sentido de la metáfora.

En *Aurora Lee*, en el doble formado por los dos escritores, Hallux es creativo y Marlowe es analítico, hecho que ya constituye una primera condición para la metáfora del *Split Self*. Además, en el lenguaje de los diálogos también encontramos algunas muestras relacionadas con las metáforas de Lakoff, especialmente en las confrontaciones entre ambos: en su primer encuentro, Hallux recrimina a Marlowe el escribir libros de mala calidad como escritor fantasma: “¿Qué tiene que ver esto con la literatura? ¿No le repugna ser partícipe de esta gigantesca operación?” (Lago 2013: 20). La declaración (*True-to-Yourself metaphor*) es como si el escritor confesase: “Me repugno a mí mismo por escribir best-sellers”, pero ese defecto es asumido por su doble analítico Marlowe; más tarde, en un juego metanarrativo, este le corregirá: “Esto no es un *best seller*, Hallux. Nuestros lectores no son idiotas” (163); con ello, el informe y el resto de los materiales de *The Original of Laura* se convierten en un

acto de redención. Otra de las metáforas de Lakoff es la del *Self-Sacrifice complex metaphor* [metáfora compleja del auto-sacrificio], uno de cuyos ejemplos sería “She sacrificed herself for her family” (Lakoff 1996: 115). Al final de la novela de Lago, aunque el personaje de Marlowe insista en que “No estoy muerto, solo borrado” (Lago 2013: 271), Marlowe desaparece para que Hallux pueda tener protagonismo en la historia<sup>205</sup>. Tal desaparición está relacionada intertextualmente con el proyecto de auto-borrado de Philip Wild, personaje de Nabokov, y también genera la idea de que uno de los dos, el *Self* o el *Subject*, debe predominar finalmente.

---

<sup>205</sup> Luis David Álvarez (2013), en su tesis doctoral sobre la representación de la masculinidad en *Llámame Brooklyn* (2007), la anterior novela de Lago, considera que entre los dos personajes que la protagonizan, Gal y Ness, se crea una relación simbólica de padre e hijo, de la que Ness consigue liberarse una vez que Gal desaparece y aquel tiene que reconstruir su historia a partir de los textos escritos que Gal dejó y que Ness termina por convertir en un libro. Aunque no existe dicha relación jerárquica entre Marlowe y Hallux, sí se encuentran muchos paralelismos entre los personajes de las dos novelas, como por ejemplo, la tarea compiladora de Ness-Hallux, su admiración por Gal-Marlowe, y el reconocimiento de que una parte de si mismos proviene o está contenida en ellos.

## V.

### EL MUNDO FICCIONAL *JAPONÉS* DE MARIO BELLATÍN

1. *EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI*. RELACIONES  
JAPÓN-OCCIDENTE A TRAVÉS DE LA  
INTERTEXTUALIDAD
2. *NAGAOKA SHIKI: UNA NARIZ DE FICCIÓN*
  - 2.1. METÁFORA COGNITIVA Y NARRACIÓN
  - 2.2. INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD





*[La literatura] sirve para la creación de un universo paralelo, donde uno pueda profundizar sobre la razón de ser, sobre el ser humano en su totalidad. Sirve para entendernos a nosotros mismos, desde una perspectiva que la realidad no nos puede dar. Y sirve para reconstruir un universo, haciendo creer que es un espacio real.*

Mario Bellatín<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> En Plaza (2007: 117).



## 1. EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI. RELACIONES ORIENTE-OCCIDENTE A TRAVÉS DE LA INTERTEXTUALIDAD

*El jardín* (2000) es el primero de una serie de libros y relatos de Mario Bellatín en torno a motivos de la historia, la cultura y la sociedad japonesas. Está estructurado como una serie de fragmentos de distinta extensión que relatan *in medias res* cómo se ha llegado al proceso de demolición del jardín de la señora Murakami, que ella misma acabará presenciando tras la muerte de su esposo. El relato alterna entre el presente y pasado a través de los recuerdos de la señora Murakami, mediante los cuales un narrador omnisciente va desvelando gradualmente las claves de la situación. Izu –nombre de soltera de la protagonista– era una estudiante de arte que fue a visitar la colección de arte del señor Murakami para escribir un artículo en la revista dirigida por Mizoguchi Aori. Este último era miembro de los *Modernos a Ultranza*, grupo artístico opuesto a los *Conservadores Radicales*, liderados por la diminuta maestra Takagashi y al cual pertenecía el mismo señor Murakami. El artículo, muy crítico con las aptitudes artísticas de este, causa un gran efecto mediático con el consiguiente desprestigio para el señor Murakami, pero este insiste en casarse con Izu, aceptándola como esposa una vez que ella haya renunciado al apellido de su familia.

Hay muchos elementos en esta historia de Bellatín con referencias a Japón, como iremos viendo en este apartado, aunque el más sobresaliente en un primer momento es el de los nombres de sus personajes, todos ellos japoneses, excepto el de Udo Steiner, arquitecto amigo del señor Murakami que diseña casas tradicionales japonesas con una habitación para

suicidios<sup>207</sup>. La elección de los nombres de los personajes está imbricada en un proceso intertextual generalizado que Bellatín emplea para crear una poética personal utilizando el tema japonés. El nombre de Izu proviene de la novela de Kawabata Yasunari<sup>208</sup> *La bailarina de Izu*, de 1926. De hecho, el escritor japonés es aludido de forma velada en la novela de Bellatín cuando se sitúa la acción en un restaurante donde celebrarían el aniversario de la revista de Mizoguchi:

El restaurante lo frecuentaban personajes del ambiente artístico e intelectual. Se cuenta una anécdota bastante triste del día en que lo visitó el ganador del Premio Nobel. En ese entonces, era ya un anciano disminuido con el cuerpo enjuto...Eso ocurrió pocos días antes de que abriera la llave del gas de su casa y se suicidara<sup>209</sup> (Bellatín 2000: 149-150).

Otra de las muestras de la utilización de Kawabata en el texto de Bellatín es la alusión recurrente a la afición de la madre de Izu –y más tarde también ella– al juego de Go, una información aparentemente irrelevante, pero que hace referencia a otra novela de Kawabata, *El maestro de Go*<sup>210</sup>, de 1951. En sus novelas, Kawabata compara a las mujeres con objetos de cerámica, convirtiéndolas en meros sujetos pasivos que provocan sensaciones en los protagonistas masculinos, quienes las poseen como si solo fueran objetos de valor. Dicha metáfora tiene su equivalencia en la novela de Bellatín con el señor Murakami coleccionando

---

<sup>207</sup> A pesar de lo absurdo de la cuestión, vemos que el motivo del suicidio, tan común en la literatura japonesa, ha sido separado del contexto en el que suele aparecer, y no se alude a sus causas sino tan solo a la predisposición del japonés a cometerlo, habilitando incluso una habitación de la casa para ello.

<sup>208</sup> Kawabata Yasunari (1899-1972), escritor japonés ganador del premio Nobel de literatura en el año 1968. Más información sobre su obra literaria en el Anexo 2 de esta tesis.

<sup>209</sup> Los datos biográficos coinciden con los de Kawabata Yasunari.

<sup>210</sup> Título original en japonés: 名人 *Meijin*, literalmente ‘Hombre famoso’. Más información sobre la novela en el Anexo 2.

obras de arte hasta que decide casarse con Izu y a través de la cláusula Formotón Asai<sup>211</sup> recibe a su esposa sin apellido, como si no proviniera de una familia, sin derechos, como otro objeto que habrá de coleccionar.

En la caracterización del profesor de Izu, quien además resulta tener una relación amorosa con Mizoguchi Aori, podemos ver aspectos relacionados con la vida del escritor Mishima Yukio<sup>212</sup>, incluyendo la cuestión de la homosexualidad: “Se llamaba Matsuei Kenzō y tenía el cuerpo fornido, como si en sus ratos libres se dedicara a frecuentar los shojibos<sup>213</sup> de los alrededores o se ejercitara en aparatos gimnásticos” (Bellatín 2000: 140).

El propio apellido del señor y la señora Murakami, que protagonizan la historia y dan título a la novela corta, conlleva para el lector occidental de Bellatín una incontestable asociación al escritor Murakami Haruki<sup>214</sup>, que tanto éxito de ventas ha obtenido con sus libros en todo el mundo en los últimos veinte años introduciendo en sus novelas elementos diversos de la cultura japonesa y la occidental. La repetición de los apelativos ‘señor’ y ‘señora’ a lo largo de todo el relato para referirse a los personajes predispone a entenderlos como una traducción del japonés ‘san’. Dicha cuestión de la traducción la trataremos como mayor profundidad en el apartado V.2.2.

---

<sup>211</sup> Esta es una de las muchas invenciones por parte del narrador en torno a extravagantes costumbres, comenzando por el nombre de Formotón Asai. Bellatín (1999) titula otro relato con dicho nombre, y lo sitúa en un contexto no japonés. En él, un joven narrador con un defecto físico como el del propio Bellatín pasa del cristianismo a la religión musulmana y recorre los bajos fondos de la ciudad. Al final de dicho relato, una escueta nota a pie de página explica que *Formotón Asai* significa repudio. En el caso de *El jardín*, la nota a pie de página es muy exhaustiva e incluso inventa una tradición de la consumación de la noche de bodas, tras la cual el marido debe cubrir a la esposa con un *suppenka*, palabra que no existe en japonés.

<sup>212</sup> En los últimos años de su vida, el escritor Mishima Yukio, cuya homosexualidad era conocida por su público lector, se dedicó a al entrenamiento físico de su cuerpo y a las artes marciales. Más información sobre el autor y su obra en el Anexo 2.

<sup>213</sup> No existe tal palabra en japonés. Por el contexto se entiende que puedan ser gimnasios.

<sup>214</sup> Más información sobre el autor y su obra en el Anexo 2.

En la novela también se menciona dos veces a Dazai Ozamu (sic)<sup>215</sup>: Tutzío, el segundo pretendiente de Izu le comenta a esta que Dazai era el único escritor verdadero del siglo, pero “Izu se apresuró a comprar sus libros y los leyó furtivamente. Le parecieron historias tristes” (Bellatín 2000: 148). Más tarde, una vez con Izu ya en la estela intelectual de la revista de los *Modernos a Ultranza*, esta tiene reticencias hacia la renovación de las tradiciones, y el escritor japonés también es utilizado como ejemplo:

Sin embargo, pese a su supuesta modernidad seguía sin estar de acuerdo tampoco con ciertas modalidades extremas de la nueva cultura. No le gustaba, por ejemplo, el escritor Dazai Ozamu, así como tampoco muchos artículos que aparecían en la revista de arte dirigida por Mizoguchi Aori (Bellatín 2000: 162).

El nombre de la vieja criada del señor Murakami, que lo acaba siendo también de Izu, es Shikibu, que alude a la autora del *Genji Monogatari*<sup>216</sup>, y que ya ha sido empleado por Bellatín para denominar personajes en otros de sus libros<sup>217</sup>. Como podemos observar, la mayoría de los elementos intertextuales que Bellatín utiliza de la historia literaria japonesa para construir su relato tienen que ver de una u otra forma con la tensión existente entre la tradición y una modernidad que viene representada por Occidente. La elección de hipotextos

---

<sup>215</sup> En este caso se produce un cambio de nombre. La ‘s’ de Osamu se cambia por una ‘z’ en Bellatín. Es una muestra más de los numerosos cambios que se producen a lo largo del relato para alejarlo de las referencias a las que intencionadamente acerca al lector en un principio. Dazai Osamu (1909-1948), escritor japonés que refleja la sociedad japonesa tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial. Más información sobre el autor y su obra en el Anexo 2.

<sup>216</sup> En español, *La Historia de Genji*. Primera novela japonesa, que data del siglo XI y que detalla las aventuras e intrigas amorosas del príncipe Genji en la corte Heian (794-1159) con capital en Kioto.

<sup>217</sup> En *Bola negra* (2005), la vieja sirvienta a punto de perder el último diente se llama Shikibu. En *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2011), la escritora Margo Glantz, transformada en la escritora del clásico japonés, a su vez, se metamorfosea en un pasante de notario.

que tienen que ver con renovaciones de la literatura japonesa, como es el caso de Kawabata, Osamu o hasta el mismo Murakami Haruki suponen por un lado, un elemento metatextual o de comentario a dichos autores, pero también la intención de incorporar al libro las tendencias conservadoras o modernizadoras en relación con las tradiciones. Los dos bandos que se forman se encuentran enfrentados en los ámbitos académico, cultural y político debido a una forma determinada de considerar la cultura:

Los Conservadores Radicales habían detentado el poder desde la creación de la facultad, y en sus planteamientos buscaban defender el pasado atávico sin permitir la inclusión de ideas foráneas ni de métodos contemporáneos para encargarse del acervo artístico del país (Bellatín 2000: 141).

La posición de cada personaje parece estar fijada y clara desde un principio, pero se producen variaciones, como hemos visto en Izu, quien inicialmente se une a los *Modernos a Ultranza*, pero termina por delatarlos a las autoridades universitarias por fraude electoral; más tarde se casa con el señor Murakami, y una vez viviendo con él, le pide que le permita tener un jardín tradicional japonés en la nueva casa de estilo moderno que aquel se ha hecho construir. El señor Murakami, por su parte, también sufre aparentemente un cambio en sus posiciones estéticas. Tras el artículo de Izu, vende todas sus obras de arte, tan criticadas por Mizoguchi y Matsuei, y renueva su estilo de vida, a la occidental, incluyendo un coche que había pertenecido a las tropas de ocupación tras la guerra. El ambiente de eclecticismo invade incluso el cuartel general de los *Modernos a Ultranza*, las oficinas de la revista: “De las paredes colgaban reproducciones de pinturas tradicionales y de arte moderno” (Bellatín 2000: 145). Tsurumi percibe de manera acertada el uso literario de la ropa para reforzar la idea de una dualidad cultural presente en el relato:



Bellatin adds other visual and tactile elements such as the colors, fabrics, and fashions worn by his characters to provide keen insight into the attitudes about the competing forces of tradition and modernity (2012:140).

Otro elemento intertextual en el libro de Bellatín que hace alusión a las relaciones con Occidente se refleja al relatar la juventud del señor Murakami, quien había comenzado estudios de arquitectura en Alemania, como le contaba a su prometida, aunque “nunca le especificó las razones por las que había abandonado Europa de manera tan repentina” (Bellatín 2000: 167), insinuando el narrador que podía haberse tratado por asuntos amorosos o sexuales. El escritor japonés Mori Ôgai, de quien Kato (1997: 260) dice que intentó la más sofisticada amalgama de las dos culturas, la japonesa y la europea, vivió cuatro años en Alemania. Allí, mantuvo una relación con una joven, lo que daría lugar a su novela *La bailarina*, de 1890. Aunque no hay seguridad de que Bellatín haya desarrollado dicho episodio basándose en Mori, la existencia de dichas coincidencias textuales y el posible conocimiento de la historia de la literatura japonesa por parte de un lector, convierte dicho episodio de la vida del señor Murakami en un metatexto<sup>218</sup> de *La bailarina*, puesto que se convierte en un comentario de la novela de Mori, aún sin nombrarlos directamente a él o a su novela.

Sin embargo, los elementos intertextuales más importantes de *El jardín* provienen de las obras del escritor Tanizaki Junichirô<sup>219</sup>. En el texto su presencia se muestra de la siguiente forma:

---

<sup>218</sup> En el sentido que Genette (1982:10) le da al término *métatextualité*.

<sup>219</sup> Más información sobre el autor y su obra ficcional en el Anexo 2.

1) En cinco ocasiones se lo menciona para hablar sobre su libro *El elogio de la sombra*<sup>220</sup> (1933): en la primera de ellas se comenta la llegada de la energía eléctrica a las casas japonesas y cómo Tanizaki “afirmaba que tales instalaciones podían llevar a la desaparición del espíritu propio de las casas orientales” (Bellatín 2000: 160). En la siguiente, Izu piensa que el señor Murakami ha cambiado la iluminación de su colección artística, pero respetando el consejo de Tanizaki de mantener la bombilla descubierta (166). Más tarde, vuelve a hacerse hincapié en la estética de lo tradicional en relación con la falta de luz a través de una alusión que parafrasea *El elogio de la sombra*:

Tanizaki Junichiro afirma en *El elogio de la sombra* que suprimir los rincones oscuros propios de las casas de antaño es dar la espalda a todas las concepciones estéticas de lo tradicional. Aquel tratado se convirtió, durante mucho tiempo, en el libro de cabecera de Izu. Fue además el único que su marido le permitió llevarse de la biblioteca de estudio después de la boda (Bellatín 2000: 168).

El libro de Tanizaki parece ser el agente que propicia el cambio de mentalidad de Izu – ya señora Murakami– hacia lo tradicional, con el consentimiento de su marido. Lo lleva consigo cuando deja a sus padres para comenzar su vida de casada, “pero cuando el señor Murakami dejó de ir a dormir regularmente a la vivienda conyugal, la señora Murakami no lo volvió a leer más” (Bellatín 2000: 168): la indecisión de Izu entre lo moderno y lo tradicional parecen deberse más a sus amistades e idiosincrasia del momento que a una inherente y

---

<sup>220</sup> La obra no ficcional de Tanizaki *El elogio de la sombra* (1933), ya mencionada en el capítulo III, también reflexiona acerca de la dicotomía Oriente-Occidente: en ella, Tanizaki describe la aversión de la cultura japonesa tradicional a la luminosidad porque solo en las sombras se pueden apreciar los verdaderos matices de los objetos, como por ejemplo, habitaciones, muebles, cuartos de baño, al tiempo que se crea un ambiente propicio a la armonía. Habla de unas relaciones ambiguas entre los occidentales, excesivamente explícitos, y unos orientales con complejo de serlo, que quieren parecerse a aquellos pero que nunca lo lograrán.

establecida elección estética. La señora Murakami se establece, pues, en metáfora de los vaivenes de las tendencias artísticas que se dieron en Japón antes, durante y tras la guerra, cuando, en función de las circunstancias sociopolíticas, se apreciaba o se rechazaba todo lo extranjero. La última mención a *El elogio de la sombra* se produce al comienzo de la Adenda al relato, que hace las veces de epílogo del mismo. En dicha mención se ponen en duda las posibles conclusiones sobre la señora Murakami y hasta qué medida llegó a afectarle dicho libro de Tanizaki: “Resulta difícil de definir la verdadera naturaleza de dicho interés” (Bellatín 2000: 184). Dentro de la economía comunicativa del relato, con muchas elipsis, y por la sutilidad a la hora de narrar acontecimientos y emociones, muy al estilo de la literatura tradicional japonesa<sup>221</sup>, el inicio de la Adenda propicia que el lector reinterprete todo lo leído a partir de la ambigüedad de los valores estéticos de sus personajes.

2) Existen ciertos motivos del argumento de *El jardín*, como por ejemplo el chantaje del señor Murakami a la madre de Izu a través de unas fotos en las que Izu aparece semidesnuda o en un motel, que surgen de manera similar en dos de las obras más conocidas de Tanizaki, *Manji* (1930) y *Sasameyuki* (*Las hermanas Makioka*) (1948). En las obras de Tanizaki el chantajista consigue dinero; en *El jardín*, el señor Murakami obtiene a Izu como esposa. En las dos mencionadas novelas de Tanizaki también existe un escándalo social con repercusión mediática<sup>222</sup>, que se relaciona en *El jardín*, por un lado con el artículo escrito por Izu y que provoca la venta de la colección del señor Murakami; pero también con el sórdido

---

<sup>221</sup> Para López-Calvo (2013: 349), el estilo y la estética de las novelas japonesas de Bellatín tienden a imitar la sobriedad y el poder evocativo de Tanizaki y Kawabata.

<sup>222</sup> En el caso de *Manji* es la relación de trío amoroso entre el matrimonio formado por Kotarô y Sonoko, y la amante de esta última, Mitsuko, que se hace pública, probablemente por la filtración de información de la criada Ume o por el ex-amante de Mitsuko, Watanuki. En *Las hermanas Makioka* la hermana pequeña, Taeko, huye de casa con su amante, y los periódicos publican erróneamente que se trataba de la tercera hermana, Yukiko, lo que ocasiona un gran agravio a su reputación.

asunto en el que el señor Murakami se ve involucrado: la venta de ropa interior usada de chicas jóvenes de colegios de élite<sup>223</sup>. La información aparece en la prensa, causando gran consternación, aunque en la Adenda, el narrador se encarga de aclarar que “esos amigos [del señor Murakami] eran personas muy poderosas dentro del mundo de la política y de las finanzas. De allí que el señor Murakami, más de una vez, hubiese salido tan bien librado de sus problemas con la justicia” (Bellatín 2000: 185). Aquí tenemos, por tanto, un posible ejemplo hipertextual de un conjunto de obras de Tanizaki, en el que se ha producido una *dévalorisation* del personaje del marido, al que solo mueven las pasiones y la venganza. Y una *revalorisation* de la señora Murakami, que representa la situación de la mujer en una posición de dependencia frente a la familia y la sociedad. De hecho, el propio Bellatín comenta en una entrevista que al crear al personaje de Izu, se inspiró en la situación de la mujer en Latinoamérica y sus dificultades (Tsurumi 2012: 230).

3) En la historia que se relata en *El jardín* hay numerosos indicios acerca de una relación de tipo sexual entre el señor Murakami y la joven criada de Izu, Etsuko<sup>224</sup>: la chica tarda horas en volver a la casa tras ir a entregarle una carta al señor Murakami, y cuando lo hace, llega pálida (Bellatín 2000: 144); en ocasiones sale de la casa y vuelve tarde sin dar explicaciones, por lo que Izu comienza a dudar de ella: “No supo por qué, pero la sospecha de que Etsuko sostenía citas clandestinas le produjo una leve sensación de asco”<sup>225</sup> (177). Ya al

---

<sup>223</sup> Esta inclusión de lo sórdido dentro del relato supone una disonancia *carnavalizadora* para el lector: un reputado y admirado coleccionista japonés es en realidad un codicioso hombre de negocios que se enriquece con actividades ilegales e inmorales.

<sup>224</sup> En el apartado V.3.2., hablaremos ampliamente de la particularidad de este nombre y su posible construcción intertextual.

<sup>225</sup> En esta cita, así como la presentación de Etsuko en el texto como su fiel sirvienta, se nos presenta una visión de vasallaje y la conciencia de clase que ya aparecen en las novelas de Tanizaki, y que guarda semejanzas con *Manji* (1930), donde la criada de Mitsuko, Ume, es fiel cómplice de su vida sentimental, pero al mismo tiempo

comienzo del libro, cuando se relatan los últimos momentos del moribundo señor Murakami: “Pasó los últimos días en un delirio constante durante el cual pidió a gritos la presencia nada menos que de Etsuko, la antigua *saikoku*<sup>226</sup> de su mujer. El esposo quería ver nuevamente sus pechos” (135). En la novela de Tanizaki *Diario de un viejo loco*<sup>227</sup>, de 1961, se cuenta en forma de diario la obsesión de un anciano enfermo por su nuera Satsuko<sup>228</sup>, a la que constantemente pide favores sexuales que son correspondidos hasta cierto punto a cambio de dinero y regalos. Aunque la escena se repite en muchas ocasiones y con distintas variaciones, aquí hay un ejemplo en el que el anciano siente dolor por su enfermedad y reclama a su nuera para que lo consuele y lo bese: “¡Satsu, Satsu, Satsu cariño! La llamaba lloriqueando como un niño. De mis ojos fluían lágrimas a raudales, de mi nariz emanaba moquillo, y babas escapaban de mi boca”<sup>229</sup> (Tanizaki 1961: 924). La coincidencia entre las reiteradas escenas de la última novela de Tanizaki con los delirios del moribundo señor Murakami en la novela de Bellatín más la correspondencia fonética del nombre de ambos personajes femeninos, hacen pensar en una relación hipertextual entre ambos. De nuevo se usa un motivo de Tanizaki, en este caso, la vida sexual de un anciano japonés y las relaciones jerárquicas en la familia japonesa. Todo ello queda convertido a través del mundo ficcional bellatiniano en un asunto de relaciones de clase, entre amo y sirviente, al tiempo que el incesto *político* se

---

recibe como pago la displicencia de su ama y finalmente es despedida de la casa, lo que provoca la posterior venta de información a los periódicos.

<sup>226</sup> Palabra inventada por Mario Bellatín. Más adelante, cuando tratemos las notas a pie de página de *El jardín*, explicaremos su posible procedencia intertextual.

<sup>227</sup> Título original en japonés: 瘋癲老人日記 *Fûten Rôjin Nikki*.

<sup>228</sup> Nótese el parecido fonético con el nombre de Etsuko.

<sup>229</sup> “「颯ちゃん、颯ちゃん、颯ちゃんタラヨウ！」 そういうッティルウチにウチニ子ハワアワト泣き出した。眼カラハダラシナク涙が流し出シ、鼻カラハ水ッばなガ、ロカラハ涎ガダラダラと流シタ。”.

difumina en la forma de una infidelidad conyugal con la cuestión de fondo de las influencias culturales provenientes de Occidente.

4) El narrador de Bellatín nos cuenta que ya en el primer encuentro entre Izu y el señor Murakami, este “se mostró más amable que de costumbre. Confesó después que había creído descubrir en ella rasgos de su esposa difunta cuando era joven” (Bellatín 2000: 138). El motivo del parecido y la atracción hacia lo que provoca el recuerdo de la persona amada se encuentra ya en el *Genji Monogatari*. En dicho libro se puede leer lo siguiente cuando el príncipe Genji ve por primera vez a la niña Murasaki de diez años: “¡Me gustaría verla cuando haya crecido!, pensó Genji fascinado. Incluso lloró al darse cuenta de que era su gran parecido con la dama que había sido la dueña de su corazón lo que le impedía apartar los ojos de ella”<sup>230</sup> (Shikibu 2010, 137). Y más tarde: “¡Cuánto le gustaría tenerla consigo y criarla como quisiera!”<sup>231</sup> (138). En *Naomi*<sup>232</sup> (1924), de Tanizaki Junichirô, lo que provoca inicialmente la atracción del narrador homodiegético y protagonista Jôji hacia la figura de la adolescente es su parecido con la actriz Mary Pickford<sup>233</sup>, a la que Jôji admira. Sus intenciones hacia Naomi se ven reflejadas en sus propias palabras, que se relacionan hipertextualmente con las del príncipe Genji hacia Murasaki: “De cualquier modo, voy a adoptar a esta chica y a cuidar de ella. Después, pienso educarla convenientemente según me

---

<sup>230</sup> Traducción de Jordi Fibla.

<sup>231</sup> Esta última frase, en la traducción de Xavier Roca-Ferrer, de la editorial Destino, página 191, se lee: “Decidió que se la llevaría a su casa como fuese y haría de ella la encarnación de su ideal”.

<sup>232</sup> Título original en japonés: 痴人の愛 *Chijin no Ai*, literalmente ‘Un amor loco’. En español, publicado por Siruela (2011) y traducido del inglés como *Naomi*. Más información sobre la obra en el Anexo 2.

<sup>233</sup> Actriz canadiense del cine mudo norteamericano de los años 10 y 20 del siglo XX que solía hacer papeles de chica inocente.

plazca, y hacer de ella mi esposa si todo va bien”<sup>234</sup> (Tanizaki 1970, 515). Consideremos cómo transcurre el relato de *El jardín*, con una boda entre Izu, de 25 años, y un hombre mucho mayor que ella, el señor Murakami, además de la posterior transformación de aquella desde una *moderna a ultranza* a una *conservadora radical*. De esta manera podemos observar cómo los planes frustrados de Genji y Jôji en sus respectivos mundos ficcionales, en la novela hipertextual del mexicano-peruano sí se convierten en realidad. Para el Jôji de Tanizaki, su esposa había de ser una dama occidental, culta y moderna. Para el señor Murakami de Bellatín, por el contrario, la tradición había de constituir su personalidad y gustos estéticos<sup>235</sup>.

Ha de tenerse en cuenta que, a pesar de las referencias a nombres, topónimos y fuentes literarias japoneses, la historia no se sitúa en Japón. Ello lo descubre el lector en la mitad del capítulo dos<sup>236</sup> del libro a partir de la siguiente información:

En esa época, el señor Murakami aún mantenía relaciones con el Japón. Más de una vez, la vieja sirvienta habló con el señor Murakami sobre los recuerdos de aquellos tiempos. En aquel entonces, algunos miembros de la familia hacían largos viajes a aquellas islas. Pero Shikibu no las había vuelto a oír nombrar desde que se difundió la terrible noticia de que una bomba lo había convertido en un país en ruinas (Bellatín 2000: 156).

Los esquemas cognitivos activados en la lectura a partir de los indicios japoneses ya comentados quedan desmontados desde ese párrafo. El lector, apoyado en numerosos

---

<sup>234</sup> “とにかくこの児を引き取って世話をしてやろう。そして望みがありそうなら、大いに教育してやって、自分の妻に貰い受けても差支えない”.

<sup>235</sup> En *Hay quien prefiere las ortigas* (1929), de Tanizaki, el suegro de Kaname también obliga a su amante Ohisa, mucho más joven que él, a seguir los modos femeninos tradicionales japoneses de comportamiento y en el vestir.

<sup>236</sup> El libro, aparte de fragmentos, está dividido en tres capítulos a los que se les añade una Adenda como epílogo con 24 puntos.

elementos intertextuales y de referencias históricas, percibe que el lugar donde acontece el argumento de la historia es y no es Japón. Para postestructuralistas como Kristeva y Barthes, la intertextualidad supone una reflexión parecida, en relación con el lenguaje: partiendo de los conceptos de fenotexto<sup>237</sup> y genotexto<sup>238</sup> en relación al propio sujeto, se produce un cambio desde un sistema de signos hacia otro, lo cual supone el establecimiento de un nuevo orden *téctico*. La reelaboración bellatiniana, a partir de materiales tomados de textos anteriores y condensados para su posterior desplazamiento<sup>239</sup> genera algo que al mismo tiempo es y no es los materiales que lo forman. Para Genette (1982) simplemente se trata de una reorganización de elementos textuales en una nueva estructura con un nuevo sistema de temas, motivos, valores, citas con unas reglas propias, que podrían ser las de los mundos ficcionales posibles de Doležel, como ya vimos en el apartado III.1.3. Desde esta perspectiva, el mundo posible creado por Bellatín en *El jardín* tiene sus propias reglas y algunas coincidencias con el Japón real pero no se trata ni mucho menos de este, como le es desvelado al lector en la cita que hemos incluido más arriba, a pesar de los obvios canales semióticos que establecen relaciones entre ambos mundos. Para López-Calvo, en su estudio sobre la *muerte del autor* en los textos japoneses de Bellatín, dicho contexto japonés tiene una función de distanciamiento de sí mismo:

I believe that Bellatin's deliberate use of Japanese characters to distance himself, as an author, from his texts may also imply that he sees Japanese culture as one most

---

<sup>237</sup> Parte del texto que tiene que ver con las estructuras lingüísticas de comunicación del lenguaje, con lo simbólico y lo racional, y que dan sensación de unidad a la voz del sujeto que expresa.

<sup>238</sup> Energía que surge del inconsciente, de los impulsos y ritmos corporales, que se reconocen en diferentes estructuras narrativas, además de en mecanismos relacionados con los fonemas.

<sup>239</sup> Kristeva también basa su teoría de la intertextualidad en los procesos de condensación y desplazamiento a través de los cuales surgen los sueños, según Freud.



extraneous to his own. In a way, perhaps these characters embody the author's Other. (2013: 341).

Sin embargo, es obvio que el narrador de *El jardín* intenta provocar en el lector la idea comentada anteriormente de que se trata y no se trata de Japón. Ello lo vemos también en la enumeración de extravagantes costumbres inventadas y atribuidas a la sociedad donde se sitúan los acontecimientos. Entre ellas, tenemos: comerse un pez vivo que acaba de ser descarnado y devuelto a la pecera (Bellatín 2000: 182), tomar el té mientras se puede observar el florecimiento acelerado de una rama de cerezo (182), introducir en el bolsillo de la novia un puñado de cañitas de bambú en la celebración de la Noche de las Linternas Iluminadas (175), ofrecer el propio ombligo de bebé a su pareja como compromiso de boda (148), la cacería de orugas realizada con una gasa en el rostro (161), el bungaló con habitación para suicidas (167), el juego de tres piedras blancas contra tres piedras negras, que ocasiona accidentes e incluso muertes entre los jugadores (142), el reparto de huesos entre familiares y allegados a la muerte de un ser querido (147), etc.

También abundan las notas a pie de página explicativas, las cuales generan definiciones partiendo de elementos reales de la cultura japonesa que son distorsionados con mayor o menor verosimilitud: el kimono se define como “traje tradicional confeccionado principalmente por mujeres” (136); el Obi, como “cinturón cuyas medidas suelen tomarse de las figuras de las diosas de la religión sintoísta” (136). Una *saikoku*<sup>240</sup> es “sirvienta, ama de llaves, doncella, dama de compañía. Las *saikokús* desempeñaban todas esas funciones y al

---

<sup>240</sup> En japonés la única palabra que se le parece fonéticamente significa ‘certificación’, por lo que Bellatín probablemente la haya adaptado a partir del nombre de Ihara Saikaku (1642-1693), el escritor del *Mundo Flotante*. Otra palabra japonesa con gran parecido fonético y que explicamos en el Anexo 2 sobre el contexto histórico es ‘sakoku’ 鎖国, que significa ‘reclusión’, literalmente ‘país en cadenas’.

mismo tiempo ninguna” (138). Se produce una confusión y mezcla de períodos históricos no contiguos: se habla del tiempo entre Meiji [1868-1912] y Kamakura [1185-1333], cuando en realidad al período Meiji le siguen los períodos Taisho [1912-1926] y Shôwa [1926-1989]. Al futón se le atribuyen cualidades simultáneas de abrigo y de refresco (141), se habla del inexistente monje y profeta Magetsu, que afirmaba haber tenido muchas muertes (142). Surgen palabras inventadas relacionadas con la comida, como *sudares*, *tutsomoro* o *jiru-matsubae* (156). Define el haiku como “forma poética que demuestra la inutilidad de los grandes tratados filosóficos, según palabras del sabio Surinami Mayoki (1113-1128)” (163). Explica la ya comentada forma jurídica matrimonial del Formotón Asai (181).

La intercalación de notas en el texto es considerada por Genette (1987: 11) como peritexto paratextual ya que son elementos que se encuentran dentro y fuera del texto al mismo tiempo, y afectan directamente a la recepción e interpretación del texto por el lector. Inicialmente dan apariencia de documento académico que aporta fundamento referencial a la historia que se cuenta. Sin embargo, tanto la profusión de notas como su contenido incoherente o inexacto, provocan en el lector una falta de confianza hacia el contexto japonés empleado por el narrador, quien ha de volver a configurar nuevos esquemas cognitivos que estructuren y expliquen el mundo ficcional que se muestra. Los canales semióticos que conectan el mundo ficcional posible (Doležel 1997: 83) de *El jardín* con el mundo real se abren y se cierran alternativamente a lo largo de la lectura del libro. El mismo Bellatín explica en una entrevista sus intenciones al respecto:

Yo no pretendo que la gente crea que sí es verdad o sí es mentira. Ni tampoco en el otro libro, *El jardín de la señora Murakami*, me interesa que crean que es Japón. Sí, que crean y después se den cuenta que no es porque el mismo texto tiene los elementos que decodifican esto y te dicen, ‘Oye, no seas tonto. No es Japón. Estos pies de páginas son todos inventados’ (Hind 2007: 198).

Esa confrontación frente a lo ficcional, forzada en el lector a través de una obra que pueda, como explica también Bellatín, “subsistir sin una serie de factores que lo rodean, llámense autor, espacio, tiempo, tradición, metas, mundos referidos, etc.” (Tsurumi 2012: 230), desestabiliza al lector y lo obliga a posponer la fijación de esquemas cognitivos contextuales que puedan explicar la historia contada. Riffaterre (1978) rechaza la referencialidad mimética de los textos a favor de una consistencia más coherente a nivel semiótico: una vez que el nivel referencial japonés ya no sirve para explicar los detalles de la historia de Bellatín, el lector ha de entender la aparente ambigüedad del texto en términos de inversión, conversión o yuxtaposición del discurso normativo (histórico, cultural, literario) japonés. De esa manera se puede comprender la transformación intertextual y la coherencia semiótica de un texto que contiene una matriz de estructura consistente y que encaja con la idea de Bellatín al escribir sus textos japoneses de crear un universo literario autosuficiente: “mi intención era tratar no solo de crear un libro sino de inventar toda una tradición literaria. Yo no solo quería intentar la proeza de crearla.... sino insertarme en ella” (Tsurumi 2012: 228). En este sentido, Cote Botero (2014: 93-95) comprara la obra de Bellatín con la tradición de la novela por entregas del siglo XIX, al estilo de *La comedia humana* de Balzac.

El título y el subtítulo del libro también pueden considerarse elementos paratextuales, cuya incoherencia –solo perceptible para un lector que entienda japonés– ya supone una prolepsis tipo *amorce* o reveladora de las consiguientes disonancias textuales que el lector habrá de encontrarse más tarde: Literalmente, ‘Oto no-Murakami monogatari’, que aparece debajo del título ‘El jardín de la señora Murakami’ como si fuera su traducción, no tiene

mucho sentido ya que significa ‘Historia del Murakami del sonido’<sup>241</sup>. Los problemas que ya se aprecian en la traducción del título del libro son una clave para entender lo que aparecerá después. El libro surge aparentemente como la traducción al español de un documento en lengua japonesa pero ni dicha traducción es correcta, ni tampoco el original parece coherente en sí mismo.

La última herramienta del autor implícito para terminar de desmontar cualquier certeza del lector respecto al texto es la Adenda final, tres páginas con 24 puntos explicativos acerca de la historia de *El jardín* –de la que la propia Adenda forma parte– que cuestionan muchos aspectos de la idea de narrativa y de mundo ficcional: en el primero de ellos el narrador se pregunta, como ya habíamos avanzado, cuál es la verdadera relación entre la señora Murakami y el ensayo *El elogio de la sombra*, de Tanizaki. Este libro de Tanizaki queda constituido como un mecanismo que articula el acercamiento o alejamiento de Izu a la cultura occidental frente a la oriental; y los altibajos en su interés por dicho libro –cuando su marido comienza a serle infiel, abandona su lectura– dejan abiertas las conclusiones a las que se hacen referencia en la Adenda.

En distintos puntos de la Adenda se da o se pregunta por información adicional de la historia o de los personajes que resulta irrelevante, como por ejemplo, que la madre de la señora Murakami leyera el periódico en voz alta por las noches; o que los futones fueran de una determinada marca y de buena calidad; o si el señor Murakami sabía conducir; o las reglas del juego de la bruja Higaona. La inclusión de esa información aquí tiene un efecto metanarrativo, que hace pensar en el proceso de creación de un relato o novela, y cómo mucha información ha de ser descartada en el texto cuando esta no es estrictamente necesaria

---

<sup>241</sup> Incluso aunque ‘Oto’ se convirtiese en ‘Otto’ –que significa marido– tampoco correspondería con el título en español, ya que quedaría como ‘Historia del marido Murakami’.

para componer el mundo ficcional. Un efecto metanarrativo parecido tiene el punto cuatro, que explica cómo un pequeño detalle –desarrollar el tema de las *Mujeres Cerezo* que se manifestaban frente al restaurante del premio Nobel– podría hacer cambiar el curso del relato, todo ello quedando en manos del autor. Finalmente, “se prefirió mantener el sentido del original” (Bellatín 2000: 184). Con ello, se alude a la cualidad ilimitada y variada (Doležel 1997: 80) de los mundos ficcionales. El punto cinco de la Adenda, al hablar del periodo de tiempo no explicado durante el cual el señor Murakami recibió cuidados de sus esposa en casa mientras padecía cáncer de próstata, se refiere implícitamente a las elipsis, como una reflexión sobre el uso del tiempo en el relato que Genette explica como: “le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative” (1972: 140). En base a la información proporcionada por el texto y utilizando los propios esquemas cognitivos del lector, este completa dichas lagunas para que el relato tenga continuidad y coherencia. El punto siete hace referencia a la cacería de orugas y lo absurdo de dicha actividad, que habría requerido una mayor explicación en el texto. En el punto nueve se compara el plato de comida japonesa *terrin de satsumei-oto* con un pastel de pescado. Con ello se reflexiona sobre la posibilidad de traducir dos ámbitos culturales aparentemente distintos: aunque el libro de Bellatín esté ambientado en un contexto *japonés*, su contenido proviene del propio mundo mexicano- peruano de Bellatín, y como tal puede ser emparejado con este último. Se incide en el tándem tradición/modernidad en el punto once añadiendo que se pensó “engalanar las oficinas de la revista con grandes flores hechas de tela de plástico –pero siguiendo la técnica de los artesanos del siglo III” (Bellatín 2000: 185)– para posteriormente hablar de la Bienal de Venecia de 1969. La enunciación de esta idea nos sugiere que la oposición Oriente/Occidente se mantiene pero al mismo tiempo sus componentes se entrelazan, surgiendo un híbrido que acaba definiendo el mundo ficcional de *El jardín*. El punto doce supone una especie de

epílogo fílmico respecto al paradero de algunos de los personajes: “se cree que el maestro Matsuei Kenzō y Mizoguchi Aori continúan juntos, viviendo en la costa Oeste de los Estados Unidos” (185), confirmando los indicios textuales acerca de su homosexualidad aunque manteniéndose un cierto grado de incertidumbre con la expresión ‘se cree que’. El extravagante juego de las tres piedras blancas contra tres piedras negras, que conllevaba accidentes y peligro físico para los jugadores además de estar asociado al período imperial y militarista, ahora se empaqueta y se vende en jugueterías, se nos dice en el punto catorce de la Adenda. El punto diecisiete explica que las reuniones de la maestra Takagashi con el grupo de los *Conservadores Radicales* implicaban gente importante del mundo de la política y las finanzas, y de ahí que el señor Murakami hubiera solucionado sin dificultad sus problemas con la justicia. Estas notas aclarativas llenan a posteriori vacíos del texto a través de explicaciones causales, pero al mismo tiempo hacen de la historia un argumento universal que bien podría suceder en México o Perú, como explica Bellatín en una entrevista: “En mis textos no existe, muchas veces, una realidad reconocida pero yo estoy ahí, y ahí está Latinoamérica también, porque están mis vivencias, está la mezcla que yo soy. No se puede escribir de otra manera” (Plaza 2007: 113). López-Calvo piensa que dicha universalidad de sus historias japonesas tienen que ver con una reflexión sobre la orientalización que hacemos de Japón, pero también de la que se ha hecho desde Europa y Estados Unidos hacia Latinoamérica:

But even if Bellatin symbolically tries to place his novel within a tradition of Japanese writing, the place of enunciation of his novel is still Latin America, a factor that contributes to raising questions about possible Orientalist dynamics in its depiction of an Eastern culture with which he has limited familiarity and that he perhaps considers culturally inaccessible (2013: 344).

El punto veinte, en el que se establece el nombramiento, por el propio emperador, de la maestra Takagashi como asesora oficial en los asuntos de arte de la nación alude a un triunfo del conservadurismo y vuelve a generar confusión acerca de la contextualización de la historia, aparentemente de nuevo en Japón, aunque también puede ser extrapolable al mundo universitario peruano de los años 60, reticente a los cambios teóricos y estéticos; o incluso al mundo literario peruano al que Bellatín se refiere al hablar de su propia escritura en los años 90, en lo que constituye una crítica al canon:

Cuando empecé a escribir cosas más personales, a hacer mi propia escritura y a no repetir esquemas constaté cuál era la reacción: ¡Qué bien! ¡Qué experimental! ¡Qué kafkiano! ¡Qué *nouveau román*! Al principio pensaba que era un elogio, pero no, me estaban diciendo justamente lo contrario. Era un insulto soterrado y lo que querían dar a entender es que mi literatura no iba a ser tomada en serio, ni iba a pasar a la historia, porque los parámetros eran otros (Plaza 2007:112).

El último punto de la Adenda, el veinticuatro, pretende una posible conclusión de la historia de la señora Murakami a través de la conversión de la casa y jardín en un parque público y la fijación de los motivos del señor Murakami: “la belleza de aquel lugar está sustentada en la venganza que llevó a cabo un señor en contra de su esposa” (Bellatín 2000: 186).

Una vez llegado al final, el lector reinterpreta toda la historia a partir de la información de la Adenda. Aún así, entre las costumbres extravagantes *japonesas*, las notas a pie de página inventadas y la Adenda paratextual que de modo metanarrativo hace hincapié en la construcción del texto del que ella también forma parte, surge el desmoronamiento de un mundo ficcional que aparentemente tenía consistencia textual y semántica. El juego del narrador con los canales semióticos que conectan el texto con elementos históricos y

culturales japoneses reales a través de la intertextualidad con Tanizaki y otros autores alterna con la misma puesta en cuestión de la verosimilitud del desarrollo de la historia, convirtiéndose en una reflexión misma sobre las posibilidades de la literatura para hablar de lo universal.



## 2. NAGAOKA SHIKI: UNA NARIZ DE FICCIÓN

### 2. 1. METÁFORA COGNITIVA Y NARRACIÓN

En el título de la obra de Mario Bellatín *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*<sup>242</sup> y en muchas ocasiones a lo largo del texto, ya se aprecia uno de los motivos recurrentes con gran valor metafórico en el relato, la enorme nariz del protagonista de esta poco convencional falsa biografía literaria a la que se añaden elementos y documentos visuales. El primer tropo en el que podemos descomponer la estructura metafórica del relato sería una sinécdoque: UNA NARIZ GRANDE ES (O REPRESENTA) EL HOMBRE OCCIDENTAL. En el texto se hace clara referencia a esta asociación: “Desde tiempos arcaicos, el tamaño de la nariz era la característica física más relevante de los extranjeros que a través de los siglos habían llegado a las costas del país” (Bellatín 2001: 199). También se mencionan los grabados de la época *Meiní* (sic)<sup>243</sup> en los que los invasores occidentales eran dibujados con descomunales apéndices colorados (199). Y por ello el nacimiento de Shiki con una descomunal nariz *occidental* crea gran desconcierto en la sociedad. La siguiente figura, relacionada con la anterior, es una metonimia: LOS HOMBRES OCCIDENTALES SON (O REPRESENTAN) LAS IDEAS OCCIDENTALES. De ahí llegamos a la primera metáfora propiamente dicha en el relato: UNA NARIZ GRANDE ES (O REPRESENTA) LA INTRODUCCIÓN DE IDEAS

---

<sup>242</sup> Publicado inicialmente en 2001 como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. En *OBRA REUNIDA* (2013) aparece como *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*, con el nombre del personaje escrito al estilo japonés, primero el apellido y después el nombre de pila, así como todos los personajes japoneses de las obras de Bellatín que contiene. De ahora en adelante aludiremos al libro como *Nagaoka Shiki*.

<sup>243</sup> La época histórica a la que parece referirse el texto es la época Meiji (1868-1911), aunque los grabados a los que se alude son anteriores a la misma.

OCCIDENTALES EN JAPÓN. A partir de esta metáfora surgen las distintas líneas de la trama, que se estructuran en torno a la vida del personaje Nagaoka Shiki, desde su nacimiento, pocos años después de “la nueva política liberal de comercio”<sup>244</sup>, que se instauró por decreto cuando las fuerzas militares dejaron de ostentar el poder absoluto” (Bellatín 2001: 199) hasta su muerte en 1970 a manos de dos drogadictos. A raíz del nacimiento de Shiki, vemos enfrentadas dos posiciones respecto a la introducción de ideas occidentales en Japón, que, a su vez, se corresponden con dos metáforas opuestas: en primer lugar la posición del pueblo, los eclesiásticos y la casta militar, “quienes se aferraban para su subsistencia tanto física como espiritual a costumbres atávicas” (Bellatín 2001: 199), y que a nivel académico y artístico estaban representados por los *Tradicionalistas Radicales*<sup>245</sup>, presididos por la diminuta maestra Takagashi, quien acusa a sus opositores de traición a la patria. Ya en el mismo momento del nacimiento de Shiki, las parteras y criadas “cuando vieron al niño, las mujeres discutieron sobre si aquella nariz no sería un castigo por haber participado, tanto la madre como buena parte de la sociedad, del entusiasmo desmedido que motivó la llegada de ideas extranjeras” (199). A partir de esta metáfora UNA NARIZ ES UN MAL AUGURIO que proviene de LO DE FUERA ES MALO, aplicado al contexto japonés de la época acaba configurándose en términos bélicos: UNA NARIZ GRANDE ES (O REPRESENTA) UNA INVASIÓN BÉLICA DE JAPÓN POR OCCIDENTE, a lo que también se hace referencia explícitamente en el texto: “Esos monjes eran lo suficientemente inteligentes como para no considerar verdaderas las habladurías que aseguraban que una nariz gigantesca era signo de la

---

<sup>244</sup> En 1889, se promulga la Constitución *Meiji*, por el emperador Mutsuhito, lo cual se considera la culminación del período de reformas económicas y políticas desde su subida al trono en 1868. Más información sobre el contexto histórico-político japonés en el Anexo 2.

<sup>245</sup> En *El jardín*, son llamados ‘Conservadores Radicales’, también con la diminuta maestra Takagashi como líder.

próxima invasión bélica de Occidente” (206). Frente a la primera posición, se encuentran los *Creadores del Mundo Flotante*<sup>246</sup>, que “rendían culto a todo lo que se considerara extranjero” (208), apoyando por tanto la metáfora LO DE FUERA ES BUENO, que lleva a UNA NARIZ GRANDE ES (O REPRESENTA) LA MODERNIZACIÓN DE JAPÓN. Los padres de Shiki, aristócratas, se encontraban del lado de este grupo artístico: “a los padres les gustaba mostrar, entre su colección de pinturas, aquellas que representaban personajes extranjeros con narices descomunales. Siempre que lo hacían colocaban al hijo al lado de ellas” (212). Y Shiki se convierte en un símbolo de la introducción de las ideas occidentales en Japón, para unos una invasión y el final de la cultura japonesa; para otros, el comienzo de su modernización y el desarrollo del país. Aún así, la guerra<sup>247</sup> con Occidente hace cambiar posiciones:

Solo cuando llegaron los años de la guerra se hizo evidente lo perjudicial que había sido la aceptación incontrolada de ideas extranjeras. La clase aristocrática se arrepintió de haber avalado esa política...Así mismo, los artistas del Mundo Flotante renegaron de muchas de sus obras. Tras aquellos años todo fue silencio (Bellatín 2001: 209).

Esta cita explica la permeabilidad entre las posiciones que reflejan la aceptación o el rechazo de las influencias occidentales en Japón, pero también nos sirve para analizar algunas metáforas conceptuales simples de las que hace uso el lenguaje de Bellatín y a las que hacían

---

<sup>246</sup> En *El jardín*, son llamados ‘Modernos a Ultranza’. El ‘Mundo Flotante’ hace referencia a los barrios japoneses de la época Edo (1600-1867) donde se ubicaban muchos burdeles, casas de té con señoritas de compañía y teatros de kabuki. La denominación proviene de su localización junto a un río, así que partiendo de una metonimia (edificios que flotan por las actividades que allí suceden y las personas que los habitan), también contiene un sentido metafórico por cuanto que allí se realizan actividades que se mantienen fuera (flotan) de la sociedad. Más información en el Anexo 2.

<sup>247</sup> A pesar de las ambigüedades e inexactitudes del relato, por las coincidencias cronológicas e históricas el lector contextualiza este episodio en la Segunda Guerra Mundial a partir de la entrada de Japón en la misma a partir del ataque a Pearl Harbour del 7 de diciembre de 1941.

referencia Lakoff y Johnson (1980): en el caso de las metáforas ontológicas y la consideración de ideas como objetos o entidades concretas, el texto remite a la ‘aceptación incontrolada de ideas extranjeras’. El simple hecho de poder aceptar una idea ya supone una metáfora conceptual que implica convertir esa idea en algo físico que se puede dar, recibir e incluso imponer. Como veíamos en el capítulo II, este tipo de metáforas (LAS IDEAS SON OBJETOS), se basan en la experiencia física que el ser humano tiene con el exterior a través de su propio cuerpo. El mapeado de los respectivos dominios cognitivos de ‘ideas’ y ‘objetos’ hace posible el uso del verbo aceptar para un concepto abstracto como es “idea”. En esta cita hay más ejemplos de metáforas ontológicas, como “haber avalado esa política”. El significado de “avalar” según la RAE es “garantizar por medio de aval”, aunque literalmente se refiere a objetos físicos, ya sea dinero o patrimonio. De forma figurada significa apoyar aportando un *aval* que podría ser la propia credibilidad de la clase aristocrática. Después nos encontramos con el concepto “renegar de muchas de sus obras”, tras descontar la metonimia que incluye, se correspondería con “renegar de muchas de sus ideas (contenidas en sus obras)”. De igual manera, el concepto de rechazar, detestar o abominar de ideas se trata de otra metáfora conceptual de tipo ontológico. El paso del tiempo y su relación con el movimiento también ha sido estudiado por Lakoff y Johnson, quienes establecen la metáfora EL TIEMPO ES UN OBJETO QUE SE MUEVE (TIME IS A MOVING OBJECT) en relación con EL TIEMPO ES FIJO Y NOSOTROS NOS MOVEMOS A TRAVÉS DE ÉL (TIME IS STATIONARY AND WE MOVE THROUGH IT) y la explican como un sistema de conceptualización para entender el tiempo basándose también en nuestros propios cuerpos y la percepción de nuestros propios movimientos y los de las cosas. En la cita anterior, “llegaron los años de la guerra” hace referencia al movimiento del tiempo respecto a unos individuos, los personajes, que permanecen inmóviles. La cita se cierra con la expresión “Tras aquellos años...”. La

consideración del tiempo de forma lineal como un antes y un después, y sobre todo, que el futuro vaya “tras” el pasado, incorpora también una sensación de espacialidad al concepto de tiempo que crea artificialmente el ser humano para lograr su comprensión. La expresión “todo fue silencio” también puede considerarse metafórica porque en realidad hace alusión a la falta de debate explícito sobre la conveniencia de asumir o no las ideas extranjeras, aunque ya se trate de una metáfora compleja. En la cita también se encuentra implícita la identificación de causas referidas a aspectos abstractos, que Lakoff y Johnson (1980) consideran metáforas conceptuales ontológicas: en este caso la aceptación de ideas extranjeras había sido perjudicial porque había provocado la guerra. El hecho de que una idea o su aceptación puedan provocar una guerra es un concepto metafórico para poder entender desde un punto de vista humano una realidad compleja. Encontramos también en el texto que las fotos narrativas de Shiki contienen unas propiedades agenciales suficientes como para influir en escritores como Juan Rulfo o José María Arguedas. Dotar a la fotografía, como concepto abstracto, de poder causal es también un proceso metafórico. En el apartado V.2.2. sobre la intermedialidad estudiaremos la importancia de este motivo y su relación con la literatura en esta novela corta.

Una de las metáforas que componen el exhaustivo trabajo de Lakoff y Johnson (1980) y que se encuentran muy presentes en *Nagaoka Shiki*<sup>248</sup> es: UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA (ARGUMENT IS WAR). Hay expresiones como “en el bando opuesto” (Bellatín 2001: 199) o “el grupo opuesto” (208) que incluyen información espacial para comprender la diferencia de opinión o de ideas entre los tradicionalistas y los reformadores. La agresividad y

---

<sup>248</sup> También la encontramos en *El jardín*, donde los ‘Conservadores Radicales’ y los ‘Modernos a Ultranza’ “*entrarían en contienda* en las casi inmediatas elecciones universitarias” (Bellatín 2001: 153). Más tarde, con la expresión “les daría ventaja en su afán por restarle poder al Grupo de Conservadores Radicales” (166) la metáfora en torno a la guerra se convierte ambiguamente en una carrera o competición.

el ambiente belicista entre ambos grupos es más clara en “Este grupo acusó más de una vez a los artistas del Mundo Flotante de traición a la patria” (208).

Otra metáfora de tipo ontológico y que supone la base para todas las anteriores es la consideración misma de territorialidad, basada en el establecimiento de límites físicos a nuestro alrededor partiendo de nuestros cuerpos: “Each of us is a container, with a bounding surface and an in-out orientations. We project our in-out orientation onto other physical objects that are bounded by surfaces” (Lakoff y Johnson 1980: 29). En *Nagaoka Shiki*, dicha territorialidad marca una diferencia entre Oriente y Occidente que no es más que un constructo. Este queda reducido a la distancia física y cultural entre Japón y el bloque que incluye a Europa y Estados Unidos, constituido como un ente homogéneo, también de manera artificial. Es importante el desarrollo de esta metáfora territorial porque será la base de la temática de las influencias y de la otredad que *invade* lo auténtico japonés.

Volviendo a las metáforas sobre la nariz de Shiki, tenemos otras muchas ocasiones en que esta es considerada como un RECIPIENTE (para Lakoff, CONTAINER). Y de ahí surgen metáforas literarias más complejas tales como LA NARIZ ES UNA COMBA PARA SALTAR o LA NARIZ ES UNA GOMA QUE SE ESTIRA Y SE ENCOGE, como cuando durante su estancia en el monasterio Ike-no-wo, otros monjes “se atrevieron, incluso, a jugar con la nariz del escritor, zangoloteándola de un lado a otro y tirando de ella hasta hacerlo gritar de dolor<sup>249</sup>” (Bellatín 2001: 205). Shiki emplea un método para librarse de la comezón en la piel de la nariz y reducírsela “a un tamaño que sin ser el normal al menos era aceptable” (205). Consiste en introducirla en un cuenco de agua hirviendo, dejarla remover durante

---

<sup>249</sup> Que el dolor provoque un grito constituiría una de las metáforas ontológicas de Lakoff y Johnson (1980) revistiendo agencia de causalidad a emociones.

veinte minutos, extraer delgados gusanos<sup>250</sup> de grasa con unas pinzas, y volver a introducir la nariz en agua hirviendo. Pero al cabo de unos días la nariz vuelve a su estado normal. Teniendo en cuenta la temática recurrente a través de las metáforas sobre la influencia occidental en Japón y su relación metafórico-alegórica con la nariz de Shiki, el proceso de encogimiento y vuelta a su tamaño original se puede entender como el paso de un rechazo voluntario a las ideas occidentales para posteriormente volver a ellas como un destino irreversible, en un proceso que se repite una y otra vez, como en el ritual de lavado del apéndice de Shiki. Algunos de los personajes en el relato sufren dichos cambios y reversiones en sus inclinaciones culturales, lo que también se corresponde con la historia de la literatura japonesa de la primera mitad del siglo XX en relación a la cultura occidental<sup>251</sup>. Se dice en el texto que aristócratas y artistas del mundo flotante acaban renegando de ideas extranjeras, lo cual tiene su paralelismo en el deseo de Shiki de tener una nariz normal. Pero al mismo tiempo, este disfruta de su deformidad, y si decide no viajar al extranjero es para no perder su condición de diferente: “Nagaoka Shiki consideraba las grandes narices como normales entre la ‘gente de afuera’, que era como se les llamaba en ese entonces a los extranjeros. Saliendo del país temía convertirse en un ciudadano más” (Bellatín 2001: 214). El mismo Shiki, aunque practica “una devoción sin límites a las prácticas ancestrales” (200), redacta sus escritos en lenguas foráneas que después traduce al japonés. Esta alternancia entre la aceptación y el rechazo de Occidente se aprecia de igual forma en el texto con Tanizaki Junichirô, que aparece como personaje o *figura en préstamo*: a pesar de ser mostrado como un apasionado de la tradición japonesa, también se alude a él como autor de obras con importante influencia extranjera. A Shiki, esta cuestión de las influencias, ya sean extranjeras o locales, le

---

<sup>250</sup> A través de la metáfora LOS GRANOS SON GUSANOS DE GRASA.

<sup>251</sup> Más información en el Anexo 2.

genera pánico: cae “en un estado cercano a la demencia” (Bellatín 2001: 203) cuando advierte que su obra tiene semejanzas con *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Sufre al conocer que el cineasta Ozu lo reverencia e incluye elementos de sus obras en una de sus películas: “A partir de entonces sintió que su quehacer artístico, de alguna manera, se entrelazaba al de sus contemporáneos. Nunca aceptó ver la película ni tampoco conceder entrevistas” (210). También rechaza el mundo literario y de los congresos académicos, y es más receptivo a las críticas que a las alabanzas. El miedo a las influencias de Shiki se convierte en otro de los temas fundamentales del relato y puede ser relacionada con Harold Bloom (1973: 95) y su forma de entender la intertextualidad como conflicto del escritor con sus fuentes en contra de su originalidad. El miedo a las influencias es planteado en el texto como el agente ontológico que causa malestar en Shiki. Nos encontramos de nuevo con una metáfora conceptual que establece una agencia de causalidad a un concepto abstracto como si fuera algo físico. Lakoff y Johnson explican el mecanismo a través del cual surge dicho proceso de atribución de causalidad: “It is one of the concepts most often used by people to organize their physical and cultural realities. But this does not mean that it is an undecomposable primitive” (Lakoff y Johnson 1980: 69), “the concept of CAUSATION is based on the prototype of DIRECT MANIPULATION, which emerges directly from our experience (75).

A través de otros elementos intertextuales también podemos llegar a metáforas complejas. Un ejemplo de ello es el episodio de los últimos días del prior Takematsu-Akai, quien, conocedor de la proximidad de su muerte, llama a todos los monjes, disculpa públicamente la nariz de Shiki y se la unta con aceites. La similitud con la última noche de Jesucristo con los apóstoles, en la que este le lava los pies a Judas es obvia. En este caso se produciría una coincidencia entre Takematsu-Akai y Jesucristo, así como entre Shiki –quien



habría traicionado al Japón con una nariz que implica la entrada de ideas extranjeras— y Judas —quien vende a Cristo a los *extranjeros* romanos. De hecho, si podemos llegar a metáforas complejas y extendidas es porque estas se basan en esquemas que estructuran la percepción humana y los conceptos, esquemas que también son modificados por las experiencias hipotextuales del lector, como hemos visto en el ejemplo de la Última Cena.

Junto con todas las metáforas conceptuales simples y complejas del texto comentadas hasta ahora, incluso las que contienen un carácter más literario, existe otra metáfora a la que se llega a partir de las anteriores, la cual vertebra y da sentido al relato. Esta metáfora está relacionada con el concepto de ficción, a modo de reflexión metanarrativa. Ya en el título de la obra se hace referencia a ello, *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*. El primer párrafo insiste en la idea: “Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción” (Bellatín 2001: 199). Y más tarde, se comenta que las acciones de la hermana de Shiki tras la muerte de este último tenían un objetivo claro: “un mérito que no puede negársele es que se empeñó en rescatar la figura de su hermano de las garras de las leyes de la ficción en las que insistentemente parece querer ser enmarcado este personaje” (216-217). Una vez famoso, para huir de los críticos literarios, Shiki se inventa la existencia de un hermano gemelo, y aquellos críticos “creyeron en la existencia de ese hermano, al que irónicamente consideraban un error, pues no podían comprender que hubiera un doble con una nariz semejante” (213). El propio hecho de la diferencia respecto a la norma genera en la sociedad japonesa —y a través de ella, en el lector— la duda sobre la existencia real o ficcional del personaje Nagaoka Shiki. A través de la historia de este, nacido con una nariz descomunal, se alude, a través de supersticiones y grabados de época, a Occidente y a la introducción de sus ideas e incluso intervenciones bélicas. La nariz de Shiki, usando la metáfora de Occidente, se convierte en lo extraño, lo

diferente, la otredad. Y como tal, hay una tendencia a que dicho personaje, su nariz y el relato, sean entendidos como ficcionales.

El narrador intenta revocar dicha situación con la incorporación de diversos documentos gráficos y referencias históricas. En el relato de la vida de Shiki, este se enamora de un sirviente deforme, con el que se fotografía, “buscando quizás confundir en una sola imagen su nariz defectuosa con aquel repulsivo cuerpo” (Bellatín 2001: 213) y la deformidad-diferencia se multiplica. La existencia de dicha diferencia y otredad, y el interés del relato por hacer hincapié en su carácter ficcional o real provoca en el lector la identificación de la deformidad o lo monstruoso con lo ficcional. Para Navarro Sánchez (2010: 89), “el concepto de estudiar lo monstruoso nace en la perspectiva de entender aquello alejado e ininteligible que es el Oriente”, y desde el siglo XIX, el siglo de las taxonomías, “lo inclasificable era visto como algo peligroso, inconveniente, en otras palabras ‘absurdo’” (93), o incluso ficcional. Para este crítico venezolano, la obra de Bellatín se caracteriza por lo monstruoso, ya sea debido a la deformidad o a la enfermedad. Y Bellatín las utiliza para acercarse a la realidad, aún a través de lo inverosímil.

Bellatín crea un mundo ficcional a partir de hechos reales que provienen de relaciones intertextuales, como veremos en el siguiente apartado. Pero la constante ambigüedad en la lectura de *Nagaoka Shiki* sobre si se trata de una obra de ficción o de no ficción, como el mismo personaje que la protagoniza, surge de su propia diferencia, de su otredad, de su deformidad. Como explica Navarro Sánchez:

Jugando a estos experimentos literarios entre la realidad y la ficción, entre el testimonio y lo absurdo, entre las imágenes y las palabras, podemos volver de nuevo a Shiki Nagaoka para ver su universo lleno de escritura kafkiana y de fragmentos entre la realidad y la ficción. Pensamos que Bellatín crea este monstruo para reconstruir y recrear un Oriente familiar, no exótico, ni incomprensible” (2010: 102).

La metáfora compleja que surgiría a partir del desarrollo textual y metafórico en el relato sobre la nariz de Shiki sería: LO DEFORME (LO EXTRAÑO, LO DIFERENTE, LO INCLASIFICABLE) ES FICCIÓN. Siguiendo la teoría del *blending* de Fauconnier y Turner (2002) para la comprensión de dicha metáfora, el lector crearía un espacio mental para LO DEFORME, cuyo dominio incluiría la nariz de Shiki como metáfora de Occidente y la otredad, el ayudante deforme, etc., más otras informaciones que el mismo lector asocie con lo deforme y lo monstruoso. El otro espacio mental lo caracterizaría LA FICCIÓN, dominio en el que se incluyen la creación literaria, personajes sin existencia real fuera del texto, estructuras retóricas y de género, el placer de la lectura, etc. La combinación o *blending* que se produce entre ambos espacios mentales y sus dominios, debido a la riqueza semántica de los mismos (lo deforme y la ficción), genera un nuevo espacio con una estructura propia, que afecta a la forma en que el lector se enfrenta al texto a medida que lo lee. A pesar de los documentos y datos aparentemente reales aportados por el narrador, la deformidad de Shiki crea en el lector una tendencia a considerarlo como personaje ficcional. El texto también proporciona muchos indicios para una lectura del mismo dentro del pacto ficcional, o como poco, desde el escepticismo. Entre otros, la continua incertidumbre sobre las fuentes en que se basa el narrador para el relato supuestamente biográfico de Nagaoka Shiki: “Hay quienes afirman...” (Bellatín 2001: 199), “Para muchos...” (199), “Otros hacen referencia a...” (200), “Parece que...” (201), “Es probable que...” (203), “No se sabe si fue a causa de...” (207), “Tal vez no sea cierto, como dicen algunos...” (214), etc. Además, hay numerosas contradicciones internas, como cuando se dice que los padres rechazaban su entrada en el monasterio y por ello lo desheredan; más tarde se explica que pagan para que lo acepten allí y el motivo del repudio fueron las relaciones con el sirviente deforme (201). Este

multiperspectivismo –ya presente incluso en *El Quijote*– se identifica con una focalización variable de la narración, pero como indica Garrido Domínguez leyendo a Genette:

Esos juegos en que se combinan diferentes perspectivas o focalizaciones revelan la presencia muy activa de un narrador que, en cada caso concreto, se somete a la restricción propia de cada focalización; pero, la posibilidad de pasar de una a otra y, sobre todo, la consideración conjunta de todas ellas produce inevitablemente el efecto de un relato no focalizado (Garrido Domínguez 1996: 136).

Al final del libro se incluye un anexo fotográfico que incorpora una supuesta fotografía de Shiki. La nariz del personaje queda oculta bajo unas manchas blancas, y al pie de la fotografía se explica que su hermana Etsuko manipuló dicha fotografía para evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción (Bellatín 2001: 237). El acto de ocultar visualmente la nariz descomunal de Shiki para *humanizarlo* concuerda con el sentido de la metáfora LO DEFORME ES FICCIÓN. La hermana de Shiki, al igual que el narrador de esta falsa biografía, nos habla de la deformidad de Shiki al tiempo que intenta ocultárnosla. La ambigüedad del relato entre lo real y lo ficcional se deshace a medida que este hace hincapié en su deformidad y en su diferencia. La metáfora extendida de la nariz se encuentra con la de la ficción y dirige la atención del lector hacia los temas fundamentales en este mundo ficcional de Bellatín: la tensión entre tradición y modernidad, entre lo propio y lo diferente, entre realidad y ficción.

## 2. 2. INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD

El paratexto de *Nagaoka Shiki* incluye dos epígrafes que sirven de introducción al trabajo hipertextual del libro. El primero de ellos proviene de un relato corto, “La nariz”, anónimo japonés<sup>252</sup> del siglo XIII: “Si se hallara en el mundo una nariz semejante a la vuestra, iría de buen grado a sostenerla” (Bellatín 2011: 197). El segundo epígrafe, más extenso, es un párrafo del cuento “La nariz” de Akutagawa Ryunosuke<sup>253</sup>, de 1916, quien actualiza el anónimo anterior y le da profundidad psicológica y complejidad literaria. En ambos relatos se muestra al monje Zenchi Naigu, con una descomunal nariz de 5 o 6 pulgadas<sup>254</sup>, obsesionado con su apariencia y con la impresión que causa a los demás monjes, quienes se burlan de él. Zenchi emplea un método para reducir su apéndice: introducirlo en agua hirviendo para posteriormente hacerlo pisotear, pero al cabo de unos días vuelve a su tamaño original. Como podemos apreciar, la base de la historia de Bellatín coincide con la de sus epígrafes, que al mismo tiempo son sus hipotextos. También coinciden el verdadero nombre del protagonista<sup>255</sup>, el templo Ike-no-wo y algunos otros detalles que veremos más adelante, lo que los convierte en sus hipotextos. Tampoco es gratuito que el cuento de Akutagawa, escogido por Bellatín, provenga a su vez de un hipotexto muy anterior a él. Con ello, se abunda en la idea de intertextualidad como una red de interminables relaciones textuales. Sin embargo, en un juego metanarrativo, el narrador de Bellatín, que hace las veces de compilador de documentos para

---

<sup>252</sup> Disponible en español en Sologuren (2000).

<sup>253</sup> Escritor japonés (1892-1927), conocido por el cuento “Rashômon” (1915) y por la actualización de relatos tradicionales japoneses. Más información en el Anexo 2.

<sup>254</sup> En *Nagaoka Shiki*, son solo 4 pulgadas.

<sup>255</sup> Nagaoka Shiki no es el nombre original del personaje: “Colocaron incluso a un lado, en letras pequeñas, su verdadero nombre: Naigu Zenchi” (Bellatín 2001: 202).

la supuesta biografía de Shiki, invierte la relación hipertextual entre el relato de Akutagawa y la vida inventada para su personaje:

Si consideramos *La nariz*, de Akutagawa Ryunosuke, como un relato inspirado en la vida de nuestro autor, daremos como cierto que las plegarias que Nagaoka Shiki llevaba a la práctica varias horas seguidas satisfacían las expectativas de varios fieles, que sabían de la existencia de un novicio especial (Bellatín 2011: 203).

Evidentemente, por motivos cronológicos, considerar el relato de Akutagawa una reconstrucción literaria de la vida de Nagaoka Shiki es incongruente, puesto que “La nariz” fue escrito en 1916, mientras que Shiki entra en el monasterio Ike-no-wo en 1920. Un episodio redundante en los tres relatos es el de la caída de la nariz en la sopa tras el estornudo del novicio que se la sujetaba, así como el procedimiento para reducir el apéndice, introduciéndolo en agua hirviendo y manipulándolo de forma grotesca. Nos encontramos frente a elementos de sátira carnalesca de los que habla Bajtín (1968: 306-308) al tratar la obra de Rabelais *Gargantúa y Pangruel*, donde el realismo grotesco queda definido como un modo literario pero donde la exageración no siempre va asociada a un tono satírico puesto que también existe un pathos positivo en dicha exageración.

En *Nagaoka Shiki* y sus dos hipotextos primeros, el anónimo del siglo XIII y el relato de Akutagawa, elementos del género fantástico son utilizados para revertir la idea de una sociedad ordenada, y convertir a un reputado monje en el hazmerreir del monasterio, o la homogénea sociedad japonesa en un permeable enfrentamiento entre ideas occidentales y tradiciones atávicas.

Otra obra cuyo tema guarda relación con *Nagaoka Shiki* y contiene elementos grotescos y fantásticos cuyo origen también se remontan a Rabelais es “La nariz”, cuento escrito por Nicolái Gogol en 1836. En dicho relato, el funcionario Kovalev despierta y percibe

que ya no tiene nariz en su cara. La nariz se le aparece a un barbero y, posteriormente, esta se pasea por la ciudad con ropa de persona hasta que finalmente vuelve a la cara de su dueño. La personificación del apéndice de Kovalev bien podría considerarse la materialización física y literal de una sinécdoque. De cualquier modo, lo absurdo de la situación también remite a las escenas sobre la nariz de Shiki en el libro de Bellatín. Otro de los conocidos relatos con una nariz como tema y en el marco de una metáfora ontológica similar a la de *Nagaoka Shiki*, es el del escritor alemán Heinrich Böll, con un cuento corto ambientado en la Alemania nazi: un hombre con una nariz aguileña, Piotr Stepanovitch, es confundido con un judío, trasladado a dependencias policiales y asesinado. Los intentos del teniente Hegemüller, su inquilino, por salvarlo son infructuosos y el teniente sufre un ataque de locura. Al final del relato, el teniente no puede parar de repetir lo que supone una metáfora ontológica de causalidad respecto a dicho apéndice y que se convierte en el título del cuento: “Causa de la muerte: nariz de apagavelas” (Böll 1984: 141). Lo que comparten los relatos de Böll y de Bellatín es la identidad que surge metafóricamente a través de la nariz del protagonista, quien es considerado un *extranjero* por tener un apéndice del tamaño del de los *enemigos* de la patria: en un caso, Occidente; en el otro, los judíos. Aunque Shiki fuera japonés y Piotr no perteneciera a la etnia judía, sus narices los convertían para los demás, a través de una asociación física categorizadora, en esa otredad que tanto temían.

El personaje de Etsuko, la hermana de Shiki, es clave para la estructura del relato porque se erige en compiladora de parte de los documentos cuya descripción se aporta para reconstruir la vida del personaje y aportar verosimilitud a la *biografía*. Dichos documentos son las propias obras de Nagaoka Shiki:

- 1) 800 monogatarutsis<sup>256</sup> de juventud escritos entre los 10 y los 20 años: siguen los preceptos clásicos, describen las dimensiones y forma de la nariz, así como sus distorsiones en el olfato y en la respiración.
- 2) Un ensayo titulado *Tratado de la lengua vigilada*, publicado en 1962 por Fuguya Press.
- 3) *Fotos y palabras*: trata de la relación entre la fotografía y la literatura. Tiene repercusión mundial e influye en fotógrafos mexicanos de la generación del 50. También causa fuerte impresión en los escritores José María Arguedas y Juan Rulfo. Traducido al inglés por la revista Life en 1953 y al español por Espasa-Calpe. Trataremos más sobre este documento en el siguiente apartado, referido a la intermedialidad.
- 4) *Diario póstumo*: A partir del cuaderno de Shiki con el dibujo de una gran nariz en la portada: “Ese cuaderno contiene distintos episodios de su vida que se consideran claves para entender el posterior desarrollo de los sucesos” (Bellatín 2001: 212). Su hermana lo guardó y lo entregó para su publicación bajo el falso título de ‘Diario Póstumo’.
- 5) El libro escrito por Shiki en una lengua incomprensible y titulado con un *kanji* supuestamente desconocido, 𪛗<sup>257</sup>, como una clave de todo su pensamiento y de su vida: “En sus años finales, Nagaoka Shiki escribió un libro que para muchos es

---

<sup>256</sup> Esta palabra no existe en japonés. Bellatín la crea a partir del término *monogatari* (物語), que significa relato, cuento o historia.

<sup>257</sup> Este carácter es realmente un *kanji* antiguo ya en desuso, cuya versión moderna es 淳, con el significado de “honesto”.



fundamental. Lamentablemente no existe en ninguna lengua conocida” (Bellatín 2001: 212).

- 6) Novela larga que el autor destruye y arroja a un canal que atraviesa el monasterio.

La labor compiladora de Etsuko, que utiliza los cuadernos de Shiki y los convierte en libros con títulos de su elección, recuerda a la de Dmitri Nabokov, cuando publicó *The original of Laura* a partir de fichas de su padre, como veíamos en el capítulo IV. En ambos casos, una persona cercana al autor, un familiar, modifica y publica los textos, aunque en el caso de Etsuko se trate de un episodio ficcional protagonizado por un personaje literario. Otro de los documentos aportados por Etsuko y cuyo título es expuesto al final del relato en un apartado bibliográfico titulado “Algunas obras sobre el autor”<sup>258</sup>, es el libro *Nagaoka Shiki: el escritor pegado a una nariz*. En esta ocasión se trata de un libro escrito por ella misma, “haciendo una clara alusión a Cyrano de Bergerac, ocurrencia que Nagaoka Shiki hubiera deplorado profundamente debido principalmente a su carácter extranjerizante” (Bellatín 2001: 205). Aunque el texto mencione el título del drama del francés Edmond Rostand<sup>259</sup> y a su

---

<sup>258</sup> En dicho apartado, junto al libro de Nagaoka Etsuko, y dotando al relato de formato académico, se encuentran también las *Conclusiones del I Seminario de Nagaokistas*. París, 1999. KEENE, Donald. *Literatura japonesa de posguerra*. SOLER FROST, Pablo. *Posible interpretación de ⅴ*. Todas ellas son obras ficticias, aunque los dos últimos nombres se refieren a personas reales. Donald Keene (1922) es un estudioso de la literatura japonesa cuyo último libro, de 2013, se titula *The Winter Sun Shines In: A Life of Masaoka Shiki* (2013), acerca de un autor japonés con un nombre fonéticamente muy cercano al de Nagaoka Shiki y al que se considera renovador del haiku japonés moderno. Sin embargo, Bellatín afirma en una entrevista que para dicho nombre se inspiró en el nombre de su restaurante japonés favorito en Ciudad de México, el Nagaoka. La red de elementos intertextuales utilizados para la creación del relato se funde con las coincidencias intertextuales que surgen a partir de la lectura del texto.

<sup>259</sup> En 1897 este autor publicó la obra dramática *Cyrano de Bergerac*, basada en la vida del también escritor Hercule-Savinien Cyrano de Bergerac, que vivió en la Francia del siglo XVII.

personaje Cyrano, también nos remite de forma velada<sup>260</sup> al soneto satírico de Quevedo “A un hombre de gran nariz”, que parodia la nariz de Góngora y que comienza de la siguiente manera: “Era un hombre a una nariz pegado”. Aunque no nos proponemos hacer un estudio temático riguroso sobre la nariz en el sentido de un “estudio comparado de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos” (Trocchi 2002: 137), sí haremos referencia a los orígenes griegos y latinos del uso de dicho motivo en la literatura occidental<sup>261</sup>.

Otra referencia intertextual que también se relaciona con el miedo a las influencias de Shiki es la del cineasta japonés Ozu Yasujiro, que en el libro de Bellatín sufre una transformación en su nombre de pila: “Cuando el renombrado cineasta Ozu Kenzô preparaba la filmación de su famosa película *Tarde de Otoño*, recurrió a la estética de ese libro [*Fotos y palabras*] para recrear, según sus propias palabras, el alma de la ciudad” (Bellatín 2001: 210). La obra fílmica a la que se hace referencia también ha sufrido un cambio de nombre en *Nagaoka Shiki*, ya que la denominación más cercana en la obra de Ozu a la mencionada en el libro es *Otoño tardío*<sup>262</sup> de 1960.

Ya hemos comprobado cómo el narrador de *Nagaoka Shiki* cambia algunos nombres de referentes reales de personajes en el relato y de datos históricos y topónimos: por ejemplo, Ozu Kenzô, “monogatarutsi” (Bellatín 2001: 200), “monogatarisén”<sup>263</sup> (200), técnica

---

<sup>260</sup> Recordemos que la alusión, tal y como la entiende Gérard Genette, la cual forma parte de su concepto *intertextualité*, refleja la referencia en sus inflexiones a otros textos que el lector puede conocer o no.

<sup>261</sup> Cacho Casal (2003: 130-132) menciona, tras los griegos, a Plutarco, Catulo, Marcial y Juvenal como los primeros autores latinos que realizaron alusiones jocosas a narices grandes o deformes. Quevedo se basaría para su composición en los modelos italianos de Burchiello y Annibal Caro —este último como burla académica asociada al carnaval.

<sup>262</sup> En japonés, 秋日和 *Akibiyori*.

<sup>263</sup> El término inventado crea un nuevo significado: creadores de cuentos.

*sampopo* para escribir cuentos (200), “Meinī” (199). Ya en su anterior libro en relación con Japón, *El jardín*, como vimos en el apartado V.1., se producía una masiva invención de nombres y extrañas costumbres que obligaban al lector a cuestionarse las referencias a algún espacio o cultura concretos. Personajes de aquel libro también aparecen en este, como la diminuta maestra Takagashi (208), líder de los Tradicionalistas Radicales<sup>264</sup>. Pero sobre todo, hay una figura en préstamo, también escritor en la vida real, cuyas obras no solo son mencionadas a través de la *intertextualité* y la *metatextualité* genettianas, sino que muchos de sus elementos constituyen un importante hipotexto a lo largo de todo el relato: se trata, de nuevo, de Tanizaki Junichirō. Para empezar, el nombre de Etsuko, la hermana de Shiki, tiene muchas correspondencias con personajes de las obras de Tanizaki. En *Las hermanas Makioka*, la hija de Sachiko también se llama Etsuko. El nombre tiene parecido fonético con la Mitsuko de *Manji* o la Satsuko de *Diario de un viejo loco*. Además, la tercera esposa de Tanizaki, sobre la cual estaba basada Sachiko en *Las hermanas Makioka*, se llamaba Matsuko. No es coincidencia que Bernardo Carvalho en *O sol*, hipertexto de *Manji* analizado en el capítulo III, eligiera para el personaje del doble de Mitsuko el nombre de Setsuko, prácticamente igual al de Etsuko. Bellatín considera sus libros como elementos no independientes ni finalizados de su materia prima creativa, y por ello, muchos de sus personajes e ideas pasan de una obra a otra de manera intratextual. Como él mismo comenta:

Es un sistema. Si lo ves como sistema es un mundo. Pero a mí lo que interesan no son los libros. Me sirven. Lo que a mí me interesa es un sistema de escritura que está por debajo de los libros. Quiero desarrollar este sistema. Los libros son los puntos físicos, reales, visibles para saber en qué parte del sistema va (Hind 2004: 201).

---

<sup>264</sup> En *El jardín* es llamado Grupo de los Conservadores Radicales.

Y como parte de ese sistema, en *El jardín* también encontrábamos una Etsuko, en este caso en el rol de criada sensual que aparentemente despierta los instintos del señor Murakami, con quien presuntamente mantiene una relación sin conocimiento de la esposa de este. Tanizaki tiende a presentar la cuestión Oriente/Occidente en sus libros de ficción a través de las relaciones personales, pero las tendencias de los personajes hacia un polo u otro, al igual que en *Nagaoka Shiki*, no son inalterables. En la novela de Bellatín, la guerra provoca el cambio de actitud; en las de Tanizaki se trata de la propia realidad que choca con un Occidente idealizado, orientalizado<sup>265</sup> a la inversa por los japoneses. Otras novelas de Tanizaki, como *Manji*, muestran torbellinos amorosos que terminan en tragedia, como el supuesto asesinato del sirviente a manos de su señor.

En *Nagaoka Shiki*, Tanizaki entra en contacto con Shiki cuando este, tras salir del monasterio, monta una tienda de fotografía. Los negativos que lleva a revelar Tanizaki son admirados por Shiki y le inspiran para continuar con su teoría sobre la fotografía narrativa:

Tanizaki Junichiro había retratado una infinidad de cuartos de baño. Los había de diferentes formas, épocas y procedencias...Esas fotos deslumbraron a Shiki. Creyó descubrir en ellas la explicación de buena parte de su trabajo. La obsesión por aquellos baños y la profusión de detalles capturados tenían que ver con el uso de la foto como un elemento de manipulación de la realidad (Bellatín 2001: 208).

El contenido de la cita se refiere al ensayo de Tanizaki *El elogio de la sombra*, ya comentado en el capítulo sobre Bernardo Carvalho y en relación con *El jardín* en el apartado

---

<sup>265</sup> En el sentido que Edward Said (2003: 3) le da al término *orientalism*: “corporate institution for dealing with the Orient, dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient”.

V.1. Esto queda confirmado cuando el narrador añade: “Tanizaki Junichiro se refirió entonces a algunos aspectos del ensayo que escribía en ese momento” (Bellatín 2001: 208). En dicho ensayo, Tanizaki reflexiona sobre las diferencias esenciales en la sensibilidad artística entre Japón y Occidente, haciendo hincapié en el uso de la luz. Más tarde, en *Nagaoka Shiki* se vuelve a hacer alusión al decisivo encuentro entre Tanizaki y Shiki, hasta el punto de que “algunos lo acusan incluso de copiar a Tanizaki Junichiro, pero investigaciones más recientes han demostrado que Nagaoka Shiki no abandonó jamás la tendencia tradicional...” (Bellatín 2001: 209). Es importante ver cómo para marcar diferencias entre la figura en préstamo del escritor real Tanizaki y el escritor personaje Nagaoka Shiki, el narrador utilice el motivo de las influencias, el cual articula la línea argumental. Incluso la localización de la historia de Shiki y su encuentro con Tanizaki provienen de datos históricos manipulados hábilmente por Bellatín: entre los años 1942 y 1946, Tanizaki, precisamente cuando estaba embarcado en la traducción al japonés moderno del *Genji Monogatari* y en la escritura de *Sasameyuki* (*Las hermanas Makioka*) vivió en Atami, provincia de Shizuoka, en la península de Izu<sup>266</sup>. La historia de Shiki sucede en la península de Ikeno. En realidad, no existe ninguna península de Ikeno, sino que este es el nombre de una ciudad en Gifu o de un distrito de la ciudad de Nara, donde están ambientados “La nariz” de Akutagawa y el anónimo del siglo XIII. Las coincidencias entre las vidas de Tanizaki y Shiki no acaban ahí, sino que se extienden a los comentarios acerca de sus obras, las cuales se solapan. Entre los documentos aportados o mencionados por Etsuko y especificados más arriba se encuentra una novela larga que el mismo Shiki destruyó y que “tuvo la intención de convertir en la versión masculina del *Genji monogatari* o, más contemporáneamente y en contra de su voluntad, en una versión nacional

---

<sup>266</sup> Ese es precisamente el nombre de soltera la señora Murakami en *El jardín*, que también coincide con el título de la novela de Kawabata *La bailarina de Izu*, de 1926.

de *En busca del tiempo perdido*, del escritor francés Marcel Proust” (Bellatín 2001: 203), aunque todos sus personajes tenían narices fuera de lo común. Para el historiador de la literatura japonesa Kato Shuichi, es precisamente *Las hermanas Makioka*, de Tanizaki, la que contiene elementos con conexiones hacia esas dos obras clásicas japonesa y francesa:

*The Makioka Sisters* is Tanizaki’s *A la recherche du temps perdu*. The intense reality of the characters of the novel and the attachment that the reader feels to the accident-plagued heroine Yukiko derive from the feelings of the writer as he strives to bring back the past, and these suffuse and illuminate the women and men he describes. In a sense Tanizaki followed his translation of Lady Murasaki’s *Tale of Genji* with his own tale and by doing so took his place in the long tradition of Japanese narrative in which the part does not depend on the whole” (Kato 1997: 294).

Todos estos indicios y similitudes comentados llevan a la hipótesis de que el personaje de Shiki, aparte de los dos hipotextos literarios mencionados en los epígrafes del libro, se basa en la figura del propio Tanizaki Junichirô, de quien se erige en doble<sup>267</sup> para poderle añadir a la historia original del siglo XIII la temática de las influencias occidentales en Japón. Como estudiábamos anteriormente con los personajes de Carvalho y de Lago, la clasificación de Doležel (1985: 464-469) para el doble dentro de la semántica de los mundos posibles también es aplicable en este caso para Shiki y Tanizaki: Shiki surgiría como una de las variaciones que permite la imaginación a partir de Tanizaki, y ambos personajes –como figuras en préstamos

---

<sup>267</sup> En la obra de Mario Bellatín, el motivo del doble es recurrente: lo encontramos en la *Biografía ilustrada de Mishima*, de 2009, donde se yuxtapone a sí mismo con la figura en préstamo del escritor japonés atribuyéndole a este sus propias obras. En *Disecado*, Mario Bellatín crea un doble de sí mismo al que llama ‘¿Mi Yo?’. En *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, de 2011, convierte a la escritora mexicana Margo Glantz en la escritora del *Genji Monogatari* a través de un proceso de transformación con marcada intertextualidad kafkiana. En *El libro uruguayo de los muertos*, de 2012, se inventa a una Frida Kahlo viva en la época actual, a quien su narrador va a visitar. También lo encontramos en la performance del *congreso de dobles* de París, en 2003, ya comentado en el capítulo I.

de hipotextos anteriores— mantienen la coexistencia en el mundo ficcional del relato de Bellatín al tiempo que se muestra las diferencias que existen entre ambos: Shiki es un *monstruo* con una nariz *occidental* pero libre de influencias culturales extranjeras, mientras que Tanizaki es un escritor orientado hacia la tradición japonesa pero al mismo tiempo influido por las ideas foráneas: “Nagaoka Shiki no abandonó jamás la tendencia tradicional y que por lo tanto no es posible advertir, como sucede en la mayor parte de la obra de Tanizaki Junichiro, el menor asomo de influencia extranjera en sus libros” (Bellatín 2001: 209). No representan ideas estrictamente antagónicas aunque el texto, para evitar la confusión entre ambos personajes, explícitamente marca diferencias entre ambos, como en la anterior cita, y limita sus contactos al mínimo: su interacción se reduce a un solo encuentro físico en la tienda de fotografía. A pesar de que las fotos de Tanizaki deslumbraron a Shiki y este “creyó descubrir en ellas la explicación de buena parte de su trabajo” (Bellatín 2001: 208), “es necesario aclarar que no volvieron a verse nunca más” (209), con lo que textualmente se intentan justificar todas las coincidencias entre las ideas y las obras de ambos personajes. Bellatín, en una entrevista, menciona la elección de Tanizaki como personaje para sus obras: “Utilizo el símbolo de los escritores japoneses de los años cuarenta de la posguerra, pero no quiero que nadie se quede en este punto, sino que lo pase. Lo escogí [a Tanizaki] por símbolo dentro de un juego obvio” (Hind 2004: 202). Este juego del que habla Bellatín se trata de la disyuntiva entre tradición y modernidad que el escritor japonés representa.

Bellatín, en su texto *Escribir sin escribir: Lo raro es ser un escritor raro* (2014a), recogido en *OBRA REUNIDA 2*, reflexiona sobre su uso de la intertextualidad con textos de otros escritores y con los suyos propios:

El ejercicio de hacer que las palabras que se van generando ocupen el lugar central de la creación, me ha llevado a mí, mario bellatín, a buscar la apropiación ya no sólo de los textos personales sino también de los de otros escritores” (Bellatín 2014: loc. 177-179)

Puede que de ahí surjan para él conceptos como el de traducción: la del *Genji Monogatari* al japonés moderno por Tanizaki, en *Nagaoka Shiki* se convierte en una versión masculina paralela a la de la autora Murasaki Shikibu<sup>268</sup>. Shiki escribe originalmente en inglés o francés y después lo traduce a caracteres japoneses: “de ese modo consiguió que todo lo que saliera de su pluma pareciera una traducción” (Bellatín 2001: 200). El concepto de traducción como clave de lo literario también se hace explícito en el texto: “Sólo trasladando los relatos de una caligrafía occidental a ideogramas tradicionales es posible conocer las verdaderas posibilidades artísticas de cualquier obra” (Bellatín 2001: 200), idea que para el crítico Domínguez Michael (2007: 54) supone la clave para entender la obra entera de Bellatín. La conclusión de Shiki es explicada por el narrador así: “En su ensayo Tratado de la lengua vigilada, aparecido tardíamente en el año 1962 en Fuguya Press, afirma que únicamente por medio de la lectura de textos traducidos puede hacerse evidente la real esencia de lo literario, que de ninguna manera, como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje” (Bellatín 2001: 200). A pesar de ello, se hace hincapié en que los escritos de Shiki, al contrario que los de Tanizaki, no contienen influencias de lenguas ajenas. Si tenemos en cuenta lo que Bellatín hace con *Nagaoka Shiki* y *El jardín*, emplear culturas lejanas a la suya y aprovechar los textos de otros escritores –y los suyos propios– para generar una nueva obra literaria que integre también sus propios temas recurrentes, bien podríamos pensar que la traducción de la que habla se trate de la propia intertextualidad, de los materiales, que proviniendo de una tradición

---

<sup>268</sup> Esta cortesana y escritora japonesa de los siglos X y XI surge también como figura en préstamo en otro libro de Bellatín ya mencionado: *El pasante de notario Murasaki Shikibu*.



foránea y escritos en una lengua *ininteligible* puedan servir para crear literatura. Según este razonamiento la intertextualidad sería entendida como una forma de traducción. Ello concuerda con la nueva visión del concepto de traducción desde los *translation studies*:

...la función cultural que desempeña la traducción, entendida como proceso, como acto dinámico que conlleva una serie de consecuencias y que supera definitivamente la perspectiva que la veía simplemente como un producto, el resultado del paso (de un texto) desde una lengua de partida a una lengua de llegada (Guglielmi 2002: 292).

La introducción en el relato de Bellatín del libro titulado con el signo 𐄂<sup>269</sup> y escrito en una lengua desconocida también relaciona la intertextualidad con la traducción. En la ficción de Bellatín, a la traducción de dicho libro se dedican arduamente el *Círculo de Nagaokistas* de París, así como la cátedra creada ex profeso en la Universidad de la Península, “para hallar la clave para la traducción del libro conocido hasta ahora solo por un símbolo” (Bellatín 2001: 216). Se trata de una parodia académica llevada al extremo y que es culminada con la aparente interpretación del libro por un personaje llamado Pablo Soler Frost<sup>270</sup>, cuya obra referida al libro *ininteligible* de Shiki aparece al final del relato en el apartado de ‘Algunas obras sobre el autor’. El estudio atribuido a esta figura en préstamo de la

---

<sup>269</sup> Aunque el *kanji* no corresponda, el título del libro *Manji* de Tanizaki también consta de un solo carácter de origen chino, 卍, cuya multiplicidad de significados, como vimos en el capítulo III, alude a la eternidad y a la religión budista. La ambigüedad del libro de Tanizaki, incluyendo el título y un narrador poco fiable, se relacionan con este otro de Shiki, que Bellatín inventa y dota de un aura de hermetismo lingüístico.

<sup>270</sup> Basado en la persona real Pablo Soler Frost (1965), escritor mexicano que escribe sobre conflictos morales en un mundo secular; autor de *Cartas de Tepoztlán*, de 1997, donde un escalador se dirige epistolarmente a un sabio imaginario en Japón. Su último libro, de 2013, es *Adivina o te devoro. El enigma de los símbolos*, uno de los leitmotivos de su obra, elemento que Bellatín aprovecha para incluirlo en su biografía de Shiki como investigador de su obra intraducible.

vida real sirve a la línea argumental para cerrar algunos elementos del relato que quedaban sueltos, a la vez que los relaciona con su particular idea de la traducción:

Según el investigador [Pablo Soler Frost], en aquel texto está consignado el asesinato del deforme sirviente. Se describe la naturaleza de sus sentimientos y el rol que jugó cuando Nagaoka Shiki iba creando sus teorías acerca de la relación entre defectos físicos y escritura, el valor metafísico del lenguaje, la importancia de traducir y retraducir los textos (Bellatín 2001: 217).

En las últimas líneas de esta cita aparecen algunas de las ideas de Bellatín escritor que también surgen en otras de sus obras y en entrevistas concedidas a medios de comunicación sobre literatura: en su relato “Quechua”, por ejemplo, incluido en *OBRA REUNIDA 2*, una nota del autor explica que “las posibles contradicciones presentes en el texto pueden ser consecuencia de que originalmente no fue concebido en el idioma en el que se encuentra plasmado” (Bellatín 2014: loc. 10049-51). En un diálogo con el escritor mexicano Jorge Volpi, Bellatín insiste en la importancia de lo que él llama traducción, que no son sino usos intertextuales a partir de determinadas traducciones: “No es que me interese especialmente la literatura japonesa, que sí me interesa pero como me interesan otras, sino que trato de mostrar que lo literario, lo que queda de pasar de un ideograma a una lengua occidental, queda intacto” (Plaza 2007: 114).

En su libro más metaliterario y autobiográfico, *Underwood portátil: modelo 1915*, del año 2005, el narrador explica que su interés en que *El jardín* pareciera la traducción de un libro inexistente tiene relación con el rol que debe jugar el escritor frente a lo escrito. De ahí, “el libro está plagado de notas al pie de página, de elucubraciones que se hace el traductor al enfrentarse a un relato que, de antemano, está seguro no podrá traducir en su verdadero sentido” (Bellatín 2005a: 502). Esa supuesta traducción de la que habla Bellatín en realidad se

trata del producto de un hipotexto que es *traducido* de forma libre, transformado, y cuya propiedad no se le asume a ningún autor en concreto.

En el caso de *Nagaoka Shiki*, Bellatín explica que continúa con su proyecto de reflexionar acerca de la figura del autor: “quise trasladar el rol del escritor al de un biógrafo, que en virtud de la vida que necesita reproducir obvia una serie de elementos necesarios para establecer la verosimilitud requerida” (Bellatín 2005a: 502). Dichos elementos son las contradicciones internas del relato y la continua incertidumbre sobre la veracidad de las distintas fuentes del biógrafo, quien al mismo tiempo, utiliza un formato académico bibliográfico para hacer su relato más creíble. López-Calvo, al estudiar las obras japonesas de Bellatín también incide en esta cuestión y lo relaciona con las teorías barthesianas sobre la muerte del autor: “At one point Bellatin and his characters become (or pretend to be) their own translators to create the illusion that the work has no author, as if it had written itself. Through false translations, the death of the author is achieved” (2013: 343). Finalmente, el propio Bellatín se hace eco de dichas teorías, sugiriendo implícitamente una teoría de la intertextualidad entendida como traducción:

La idea es que el texto genere infinidad de textos. Por eso también es mi interés de que se escape a las leyes tradicionales de lo plano de un texto. Solamente enfrentándote al texto por escrito creo que está hecho para que haya muchas lecturas. Tú te conviertes en una especie de co-creador. Lo que quiero poner en tela de juicio es ¿quién es el escritor? ¿Por qué el escritor tiene el rol que tiene? ¿Por qué tiene el tiempo o espacio que tiene? ¿Quién dio las verdades en la literatura? ¿Cómo que los textos no pueden vivir por sí mismos y no pueda el escritor convertirse en un traductor de libros que no existen? (Hind 2004: 202)

Sin duda, la reflexión sobre el papel del autor a través de la traducción y de la utilización de la intertextualidad se relacionan con el debate sobre la realidad y la ficción, que

en las obras no *japonesas* de Bellatín es mucho más obvio y contiene muchos elementos autoficcionales<sup>271</sup>, cuestión también abordada por López-Calvo (2013: 344-345).

En *Nagaoka Shiki*, Bellatín continúa con el sistema literario en el que está basada su obra interrelacionando su particular visión de lo literario (traducido) con los hipotextos que le proporciona una cultura lejana como la japonesa, pero que al mismo tiempo le permite incluir elementos de su propia literatura de lo monstruoso en el contexto de la Latinoamérica donde le ha tocado vivir.

En la obra literaria de Mario Bellatín, la fotografía tiene un papel primordial. Muchos de sus libros incluyen fotografías que aluden a, complementan, matizan, oscurecen o refutan el contenido lingüístico y semántico de los mismos. Entre ellos están: *Jacobo el mutante* (2002), *Perros héroes* (2003), *Biografía ilustrada de Mishima*<sup>272</sup> (2009), *Los fantasmas del masajista* (2009) y uno de los libros que nos ocupan en este capítulo, *Nagaoka Shiki*. En este último, al final de la *biografía* de Shiki, se incluyen cincuenta fotografías antiguas en blanco y negro que incluyen pies de foto con referencias a contenidos del texto. Se trata de una especie de álbum fotográfico con documentos gráficos de la vida de Shiki y de la sociedad donde vivió que muestra gráficamente las teorías sobre la fotografía narrativa que se mencionan en

---

<sup>271</sup> Un ejemplo del uso de sus vivencias personales ficcionalizadas y de su propio nombre en su obra literaria lo tenemos en esta cita de *El libro uruguayo de los muertos*: “No entiendo por qué, pero cada día escribo más barbaridades sobre mi familia. Ya ni siquiera sé si las cosas narradas son ciertas o no. Sin embargo, veo de vez en cuando a mi abuela llevando un látigo para castigar a la empleada de la casa. Aparece también con frecuencia la figura de mi madre cortándole la trenza a su sirvienta, recién llegada de algún pueblo de los Andes, para hacerse una peluca de cabello natural” (Bellatín 2012: loc. 5080-5083).

<sup>272</sup> Este libro, también con motivos japoneses, narra la historia de la figura en préstamo del escritor japonés Mishima Yukio, quien tras su muerte por *seppuku* en el Cuartel General de las Fuerzas de Autodefensa Japonesas, vaga por el mundo sin cabeza. Muchos elementos de la vida de Mario Bellatín se le incorporan a este personaje, a quien también se le atribuyen las obras de Bellatín: *Damas chinas* (1995), *Salón de belleza* (1994) y *El jardín de la señora Murakami* (2000).

el texto y que le son atribuidas a este personaje, “creador obsesionado por las relaciones entre el lenguaje, la fotografía y la literatura” (Bellatín 2001: 205), aunque “años después se supo que el interés de Nagaoka Shiki por la fotografía sólo estaba relacionado con su temprana pasión por lo literario” (201). Esta faceta intermedial de Shiki, que a su vez se corresponde con un motivo recurrente en gran parte de la obra de Bellatín<sup>273</sup>, es puesta de manifiesto en el libro especialmente a través del trabajo intertextual con las figuras y obras de tres escritores que aparecen en el relato. El primero de ellos ya ha sido comentado y sus obras incluidas como hipotexto: Tanizaki Junichirô. A partir de las fotografías de baños de Tanizaki que aluden a su *Elogio de la sombra* y la impresión que causan en Shiki, el narrador de *Nagaoka Shiki*, a través del estilo indirecto libre, reproduce en forma de *mise en abyme* lo que más tarde realizará en el libro con las fotografías que se incluyen al final: “La obsesión por aquellos baños y la profusión de detalles captados tenían que ver con el uso de la foto como un elemento de manipulación de la realidad” (Bellatín 2001: 208). Los otros dos escritores son Juan Rulfo y José María Arguedas, a los cuales se les supone una relación intelectual a raíz de la lectura del libro *Fotos y Palabras* de Shiki, donde se intenta mostrar una

---

<sup>273</sup> Aparte de los libros de Mario Bellatín donde incluye fotografías, en otros de carácter autoficcional y metanarrativo habla de su afición por fotografiar, como en *Escribir sin escribir. Lo raro es ser un escritor raro* (2014): “Yo había detectado que existía una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizá por eso el narrador de esos libros buscó muchas veces escribir sin necesidad de utilizar las palabras. Hizo uso de elementos propios de otros medios, tales como cámaras fotográficas o puestas en escena para seguir construyendo sus estructuras narrativas” (Bellatín 2014a: loc. 44-47). En *Disecado*, relaciona dicha intermedialidad con la figura de un doble de sí mismo: “¿Mi Yo? llamaba Sucesos de Escritura a todos aquellos actos que consistieron en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras” (Bellatín 2011b: loc. 3505-3507). En *El libro uruguayo de los muertos*, de 2012, explica poéticamente el uso de la fotografía en sus obras: “Creo que ya entiendo por qué utilizo ahora las fotos en mis libros. Me parece que para apreciar de una manera directa lo irreal en lo que estamos atrapados. Para mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo de un mismo plato de arroz que suelen aparecer en mi cuarto justo antes de que me vaya a dormir” (Bellatín 2012: loc. 4591-93).

panorámica de la sociedad a partir de pequeñas escenas cotidianas, explicando nuevas técnicas fotográficas para ello:

Estos tres escritores, Juan Rulfo, José María Arguedas y Nagaoka Shiki, estuvieron de acuerdo, cada uno por su lado, en que la fotografía narrativa intenta realmente establecer un nuevo tipo de medio alterno a la palabra escrita y que quizá aquella sea la forma en que sean concebidos los libros en el futuro (Bellatín 2001: 211).

La obra fragmentada y mínima de Juan Rulfo le sirve al narrador para aventurar que *Fotos y Palabras* le habría inspirado para comenzar a escribir “una novela extensa y totalizante que consolidará definitivamente su pensamiento” (211), pero para la cual necesitará la mediación de la fotografía. El concepto de intermedialidad, por tanto, es utilizado aquí para la creación de un mundo ficcional como una historia alternativa de la literatura universal. En el mundo ficcional de Bellatín, Juan Rulfo también se escribe con Arguedas, a quien se le atribuye una falsa cita póstuma: “Poder ver la realidad modificada no sólo por el lente del fotógrafo, sino por la palabra escrita que acompaña estas imágenes, es un camino que potencia infinitamente las posibilidades narrativas de la propia realidad” (Bellatín 2001: 211). El suicidio verdadero de José María Arguedas en 1969 a causa de una dolencia psíquica es aquí narrado y explicado alternativamente como un “suicidio por sentirse incapacitado para colocar en palabras la angustia que lo atenazaba tanto a él como a su sociedad entera” (Bellatín 2001: 216). El servirse de elementos históricos verdaderos y relacionarlos con otros ficticios le sirve al narrador para crear alternativas interpretaciones de la realidad en el marco de las relaciones entre la literatura y otras artes. Las relaciones entre la historia y el relato contado en *Nagaoka Shiki* encuentran su paralelismo en las relaciones contradictorias pero ambiguamente relacionadas entre la propia historia del relato y las fotografías que lo acompañan, como veremos más tarde. La esposa de Arguedas en la vida

real<sup>274</sup> también es utilizada como figura en préstamo en el libro de Bellatín y sirve como vehículo de las ideas de aquel, confirmando en su nivel diegético la teoría de las causas del suicidio de su esposo, siempre relacionado con la literatura y la intermedialidad:

Su esposo le transmitió la idea de que por medio de la creación constante de imágenes y pensamiento podía lograrse la existencia eterna de un universo poblado de palabras e ideogramas que daría como resultado la anhelada paz social (Bellatín 2001: 216).

El personaje de Nagaoka Shiki, a su salida del monasterio Ike-no-wo, abre en la península de Izu una tienda de fotografía, donde conocerá a Tanizaki y dará forma a su teoría sobre la fotografía narrativa que se consolidará en *Fotos y Palabras*. Pero antes de eso, estando todavía en el monasterio, sufre alucinaciones místicas en las que se reflexiona sobre el lenguaje escrito occidental y el oriental, formados por caracteres chinos de origen icónico: “En sus delirios nocturnos aseguró haber visto, flotando juntos en la oscuridad de su celda, una serie de ideogramas orientales y letras de Occidente. El clímax llegaba cuando las letras formaban ideas y los ideogramas descripciones” (Bellatín 2001: 204). La diferencia física entre el alfabeto occidental y los *kanjis* japoneses, en la mente de Shiki, se transforma en ideas o conceptos abstractos frente a descripciones concretas, con lo que se hace hincapié en la diferencia entre el carácter simbólico de las letras frente al carácter icónico (fotográfico) de los caracteres orientales. El proceso de traducción de Shiki al que hacíamos alusión en el apartado anterior consistía en escribir los libros inicialmente en inglés o francés (alfabeto occidental latino) para después pasarlos a los caracteres japoneses. Como estos últimos se identifican con lo icónico-fotográfico y aquel con lo estrictamente simbólico de

---

<sup>274</sup> En *Nagaoka Shiki* se menciona que fue condenada por actos de terrorismo. En efecto, Sybila Arredondo, chilena, su segunda mujer y con quien se casó en 1967, estuvo en la cárcel en Perú por mantener relación con el grupo terrorista peruano Sendero Luminoso.

representación de ideas abstractas, dichas visiones o alucinaciones nocturnas, explican el propio proceso de creación de *Nagaoka Shiki*, donde al lenguaje alfabético y lingüístico occidental (en español) le siguen elementos iconográficos como son las fotografías de personas, objetos y documentos.

Roland Barthes, en *L'empire des signes*, de 1970, ya identifica el lenguaje escrito japonés con la rica comunicación no verbal del cuerpo frente a la palabra hablada:

Il se trouve que dans ce pays (le Japon), l'empire des signifiants est si vaste, il excède à tel point la parole, que l'échange des signes reste d'une richesse, d'une mobilité, d'une subtilité fascinantes en dépit de l'opacité de la langue, parfois même grâce à cette opacité (Barthes 2007: 22).

La lengua hablada japonesa, con la riqueza de homófonos, contrasta con la variedad icónica de su lenguaje escrito, que Barthes relaciona con la importancia del cuerpo y de lo visual en la comunicación en dicha cultura. La occidental es una cultura verbal; la japonesa, visual, partiendo de la forma de la configuración de su propio lenguaje escrito, cuya visión-lectura, termina con la ambigüedad existente en las conversaciones habladas. Todo ello concuerda con la idea de Shiki y también la del autor implícito de *Nagaoka Shiki* de utilizar tanto la escritura como la fotografía para trascender los significados impuestos a un texto y abrir la posibilidad de 'lo literario'.

Pasemos ahora a analizar algunas de las fotografías incorporadas al final del libro y su relación con el texto: Las dos primeras fotografías y sus comentarios explicativos al pie hacen referencia a las costumbres modernas implantadas en Japón: en el primer caso, a través del traje occidental del padre de Shiki, sus gafas y guantes, así como el uso de lápiz de labios de



su madre, Zenchi Sachiko<sup>275</sup>; en la segunda fotografía se aprecia una multitud de estudiantes irreconocibles (por el tamaño de la foto) de una escuela de lenguas extranjeras llamada Lord Byron. En la foto han colocado un círculo donde supuestamente se encuentra Nagaoka Shiki; en esa parte de la foto no se ve prácticamente nada, por lo que como prueba documental es inservible. Otra de las fotografías mostrando un recorte de periódico japonés es titulada como “Inserción en el diario local donde se da cuenta del repudio familiar hacia Nagaoka Shiki por abrazar la vida religiosa” (Bellatín 2001: 226), cuando en realidad se trata de una noticia empresarial sobre la empresa de consultoría Arthur Andersen. Obviamente, el lector que no sepa leer japonés no puede estar seguro de la incongruencia, aunque el formato de la noticia y la aparición de cifras en la misma deberían generar cierto escepticismo. En otra fotografía más bien borrosa que dice incluir a Shiki junto con el joven sirviente deforme, se muestra la figura a media distancia de ambos, pero la calidad de la misma y la falta de luz impide apreciar sus rostros. Además, el de Shiki está oscurecido artificialmente, por lo que no se le ve la cara. De nuevo, el interés en aportar pruebas gráficas de la existencia del personaje se contrapone a la falta de claridad a la hora de mostrarlo, al igual que en la fotografía de Shiki ya comentada en el apartado anterior a la que su hermana había introducido raspaduras para que se evitase apreciar la nariz de su hermano. El elemento más inverosímil del relato, la nariz gigantesca de Shiki, nunca termina de ser visualmente mostrado al lector, lo que provoca la inutilidad documental de las fotografías. Para Cote Botero:

A esta disímil colección la organiza el centro vacío que es la figura misma de Nagaoka, cuyo rostro se escabulle entre fotos incompletas y otras formas de ocultamiento que en

---

<sup>275</sup> Este último comentario –escrito al pie de la foto– sobre el lápiz labial y su consecuente pertenencia a la clase aristocrática no tiene mucho sentido, y comienza a generar en el lector cierta inquietud respecto a su veracidad.

su voluntad de obliterar al personaje en cuestión llevan hasta el extremo la complicidad entre el archivo y la ausencia que compensan (2014: 189-190).

Las ropas de Shiki, sus sandalias, la vajilla de su casa sí son retratadas, aunque se trata de una información irrelevante. La imagen del supuesto exprimidor de nariz que Shiki utiliza para extraer los gusanos de grasa blancos parece dos baquetas de tambor unidas por una cuerda. Se incluyen también supuestas fotos de Tanizaki Junichirô de juegos cubertería occidental antigua de distintas formas, elementos de los cuales no se habla en el texto. Los grabados populares realizados supuestamente a raíz de la denuncia de sus sirviente por el acoso de Shiki aparecen en la sección fotográfica como figuras japonesas clásicas de narices aguileñas, las cuales en realidad corresponden a la representación en *ukiyo-e*<sup>276</sup> de los guerreros samuráis del siglo XII japonés Minamoto no Yoshitsune y Minamoto no Yoritomo, realizados por el artista Utagawa Kuniyoshi (1797-1861). Aunque dichos grabados son difíciles de contextualizar, incluso un lector no familiarizado con la cultura japonesa podría reconocerlos como grabados antiguos anteriores al siglo XX. Los detalles de incluir hasta una fotografía del cuenco que contenía el agua hervida necesaria para el tratamiento de la nariz o del vaso preparado para recibir la grasa eliminada por medio del tratamiento siguen en la línea de mostrar objetos tradicionales japoneses como un museo personal de la vida de Shiki y continuar aportando dudas sobre el verdadero origen y utilidad de dichos objetos convencionales. En otra instantánea se aprecia a una joven<sup>277</sup> portando en sus manos un libro con la portada en japonés. A pie de foto se especifica que es la nieta de Etsuko con el *Diario*

---

<sup>276</sup> Xilografías o grabados en madera con imágenes del *Mundo Flotante* realizados durante la época Edo (1603-1868) y la era Meiji (1868-1912).

<sup>277</sup> En una entrevista a Bellatín descubrimos quién es en realidad la joven de la foto: “Las fotos fueron sacadas del baúl de la abuela de una amiga de la fotógrafa Ximena Berecochea, quien aparece en una de las fotos como si se tratara de la sobrina nieta de Shiki Nagaoka” (Tsurumi 2012: 230).

*póstumo* de su tío abuelo; en realidad se trata de una novela histórica del autor japonés Yoshikawa Eiji (1892-1962) titulada 私本太平記 *Shihon Taihei ki*, del año 1962, sobre la guerra del Pacífico. Finalmente, también encontramos la impresión aumentada del carácter japonés desconocido 𐄂 que titula el libro de Shiki en una lengua también desconocida. Ya comentábamos en el apartado anterior el origen de este *kanji*. Partiendo de que el hecho de que se haya escrito un libro en una lengua intraducible y que muchos especialistas trabajen en su interpretación es un absurdo, la inclusión del signo que titula dicho libro entre las fotografías sobre la vida de Shiki, invalida todas las anteriores, confiriendo a la supuesta biografía un carácter marcadamente falso. Bellatín explica dicho proceso de trabajo explícitamente:

Establezco un choque como el que quiero crear respecto a los temas que trato y la forma, que supuestamente es contraria. Trabajar estas imágenes tiene que ver con este choque. De pronto estar con un texto y ver imágenes que van potencializando o contradiciendo o engañando cada vez más (Hind 2004: 199).

Ese es precisamente el efecto ambiguo que producen la serie de fotografías incluidas al final del libro: desde una supuesta documentación y aumento de la verosimilitud a contradicciones visuales y narrativas que llevan a una clara consciencia de estar siendo engañados con una ficción. Cuando a Bellatín se le pregunta en una entrevista por el parecido de sus biografías falsas basadas en distintos documentos con las de Borges, este hace alusión a la sinceridad de sus intenciones narrativas, que voluntariamente se muestran al lector:

Borges hubiera construido un Shiki Nagaoka tal vez, como si fuera cierto y que tú como lector quedabas fuera del juego por tu ignorancia. Te hubiera dado un universo totalmente verosímil. En cambio yo te doy un universo ya cargadamente inverosímil.

¿Quién va a creer que es verdad? Te doy los elementos para decir que todo es una gran mentira (Hind 2004: 201).

La lectura de *Nagaoka Shiki* es un proceso de ruptura de expectativas genéricas en cierta medida similar al que comentábamos en el apartado IV.1. con la lectura de *Pale Fire* de Nabokov, aunque sucede de forma más sutil. Solo al final, al encontrarnos con las fotografías que supuestamente deberían sancionar el carácter real y documental del texto, el lector percibe el juego narrativo de fotos y palabras por el que ha sido paseado. Para Cipreste (2014), el uso de la fotografía en Bellatín crea una narrativa paralela a la propia del texto:

Em um primeiro momento, pode parecer que as fotos procedem a ilustrar e a esclarecer a narrativa fragmentada e repetitiva. Porém, ao dialogar com cada uma, o leitor percebe que entrou em um jogo no qual o riso e o drama embaralham as referências e constroem outra narrativa cuja construção de sentido só se faz por meio do imaginário e das sensações provocadas<sup>278</sup> (Cipreste 2014: 190-191).

Por supuesto, el lector que entienda el idioma japonés y conozca la cultura japonesa se encontrará en superioridad de condiciones frente al resto de lectores, aunque la configuración de las fotografías aporta todos los indicios posibles para que incluso estos últimos sean conscientes de las contradicciones entre texto e imagen. Las fotografías al final de *Nagaoka Shiki* provocan de manera intermedial una confrontación entre texto imagen que tiene como consecuencia la percepción final del lector de que se encuentra con un mundo ficcional

---

<sup>278</sup> “En un primer momento, puede parecer que las fotos proceden a ilustrar y a esclarecer la narrativa fragmentada e repetitiva. Sin embargo, al dialogar con cada una, el lector percibe que ha entrado en un juego en el cual la risa y el drama modifican las referencias y construyen otra narrativa cuyo sentido solo queda establecido a través del imaginario y de las sensaciones provocadas”.

autosuficiente, al igual que *El jardín*, a pesar de sus muchas referencias históricas e intertextuales.

VI.

## CONCLUSIONES



En esta disertación hemos estudiado la intertextualidad en tres autores diferentes y en una o dos de sus respectivas novelas. Cada uno de ellos hace un uso específico de esta ‘apropiación de otros textos’ en relación a la identidad, a la cultura, a los mundos ficcionales y a la literatura.

En el caso del escritor brasileño Bernardo Carvalho, los distintos niveles narrativos de *O sol se põe em São Paulo* y sus puntos de vista discursivos han permitido un análisis bajtiniano de la novela. Nos hemos centrado en su polifonía, y por tanto en el dialogismo, para analizar las relaciones intertextuales con la obra de Tanizaki Junichirô. Alcanzando en ocasiones cinco niveles diegéticos, la voz del narrador *nikkei* dialoga con personajes de otras generaciones –incluyendo sus bisabuelos– y otras ideologías.

La relación intertextual con *Manji* y *Sasameyuki* también crea un diálogo a nivel actancial y estructural. Sus personajes son o japoneses o brasileños *nikkei*, y hay una fuerte conexión entre ciertos elementos geográficos o espaciales –como el barrio de Liberdade en São Paulo o el monto Koya en Japón– y momentos históricos. Estos cronotopos o motivos espacio-temporales se pueden agrupar en torno a un cronotopo de primer nivel, que hemos llamado cronotopo *nikkei*, que encarna el narrador con su propia hibridez étnica. Así, se conecta Japón y Brasil en los dos tiempos históricos que retrata la novela: la Segunda Guerra Mundial y el tiempo presente del siglo XXI. También se confrontan ideologías como visiones del mundo, especialmente las relacionadas con las clases sociales y con la visión del suicidio como algo honorable. Finalmente, se reflexiona sobre la idea de identidad entendida como nacionalidad.

En la narrativa de Carvalho encontramos *carnavalización* como una forma de socavar el orden establecido a través de los siguientes mecanismos narrativos:



- La figura del doble.
- El motivo reiterado de la identidad falsa o el robo de identidades.
- La representación en el teatro japonés *kyôgen* de máscaras.
- La parodia del mundo académico brasileño.

Estudiar *O sol* de Bernardo Carvalho como hipertexto de *Manji* y *Sasameyuki* de Tanizaki permite entender las transformaciones temáticas y estilísticas que finalmente llevan a la interpretación de la novela: la remotivación y revalorización de los personajes son la clave para convertir *O sol* en un *supplément* de *Manji*. Con ello se transforma la historia de Tanizaki de amor, pasión y suicidio en una reflexión acerca de la guerra, la muerte y la responsabilidad personal. Durante los cambios y las adiciones al argumento, Carvalho indaga en el proceso de escritura de una novela, donde las historias ya no pertenecen a nadie una vez que han sido contadas, como el personaje del viejo escritor, Tanizaki, le cuenta a Setsuko/Michiyo en el bosque de Tadasu-no-mori. El resultado es una confrontación entre una ideología tradicional japonesa y otra contemporánea occidental.

Los motivos presentes en las novelas –homosexualidad, identidades falsas, la oposición Oriente/Occidente, el suicidio– también explican la transposición temática, generando líneas argumentales y dirigiendo la trama hacia temas tales como la identidad, el engaño y la vida después de la muerte. Estos muestran las ideas centrales de cada novela y una actitud ideológica hacia las mismas: el autor implícito de *O sol* muestra la inconsistencia e inestabilidad de la identidad a través de un narrador brasileño de origen japonés que reniega de sus ancestros pero al mismo tiempo se siente atraído por Japón; y a través de la figura del doble, como una lucha carnavalizadora bajtiniana a partir de las diferentes voces ideológicas

de un mismo personaje. El engaño, presente en Tanizaki mediante la seductora Mitsuko, en *O sol* se convierte en un juego de máscaras.

En relación con la muerte y el suicidio, el discurso de *Manji* es transparente: se considera una forma honorable de morir; una expresión de amor a la espera de encontrarse de nuevo tras la muerte; historias amorales que muestran el estilo original y extravagante de la gente de Kansai. Tanizaki también incluye uno de los *leit motifs* que aparece en toda su obra: la *femme fatale*, esta vez asociada a la muerte y a la reencarnación budista. Sin embargo, al reubicar *O sol* el argumento en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, denuncia la falta de respeto por la vida humana en el ejército imperial japonés. Todo ello se produce en el mundo nihilista de este *nikkei* del siglo XXI, que identifica la discriminación sufrida por los *burakumin* en la antigua sociedad de castas con la pérdida de raíces de los inmigrantes económicos de hoy.

En *Siempre supe que volvería a verte*, Aurora Lee (2013), el escritor español Eduardo Lago hace un uso intertextual paródico –y también serio– de las novelas de Nabokov *Pale Fire* (1962) y *The Original of Laura* (2006), además de *The Big Sleep* (1939), de Raimond Chandler, entre otras. En el caso de *Pale Fire*, su estructura de géneros superpuestos e intercalados nos ha ayudado a explicar las simetrías architextuales con *Aurora Lee*. El proceso de reestructuración de los esquemas cognitivos del lector es similar en ambas novelas, aunque se produce en sentido contrario: desde el género de la crítica literaria hacia el de la novela de detectives en *Pale Fire*; desde la novela negra *hard-boiled* norteamericana a la crítica literaria en *Aurora Lee*. Por otro lado, *The original of Laura* constituye el origen del argumento en la novela de Lago además del constante objeto de comentarios metatextuales. En ambos casos, las triangulaciones de los personajes son producidas en relación a *Aurora Lee*, una novela que asume la figure del doble de forma similar a la tratada previamente por Nabokov.

El motivo del doble en la literatura no es solamente un elemento de retórica literaria sino que muestra de forma ficcional la peculiaridad del cerebro humano de integrar mecanismos diferentes e independiente, dando lugar a distintos personajes. Estos interactúan y se enfrentan entre ellos, no solo dialógicamente sino también materializados en el argumento. Las teorías neurológicas de Gazzaniga (1998), así como las lingüísticas de Lakoff (1996) proporcionan a este motivo literario –esencial para la construcción de los personajes de *Aurora Lee* y *O sol*– explicaciones científicas.

El género del periodismo cultural es una forma de insertar en *Aurora Lee* –de igual manera que Carvalho hizo en *O sol*– artículos periodísticos del mismo Eduardo Lago, atribuyéndole la autoría a su narrador homodiegético. Esta idea lleva a la inevitable identificación de los personajes de Marlowe y del *nikkei* con las *voces figuradas* (Pozuelo Yvancos 2010: 30) de sus respectivos autores. Estos se narrativizan a sí mismos partiendo de la creación intertextual de los personajes. En el caso de *The Original of Laura*, el *yo figurado* del personaje de Philip Wild había sido consecuencia del argumento, del formato de publicación y del estado inacabado del libro, lo cual es analizado por Marlowe.

La novela de Chandler *The Big Sleep*, que pertenece al género de las historias de detectives *hard-boiled*, es utilizado por Lago no solo al nivel de la trama y los personajes, lo que la convierte en hipotexto de *Aurora Lee*, sino también estilísticamente. De esta manera, la novela de Lago puede ser considerada como pastiche y como *charge*, respectivamente de tipo lúdico y/o paródico, como explica Genette (1982: 89), que incluye también elementos genéricos en la idea de imitación.

En *Aurora Lee*, el viaje literario intertextual e irónico de Lago permanece abierto a interpretación. La sobredosis metatextual ofrecida por el autor implícito finalmente fuerza al lector a reflexionar críticamente sobre el texto exactamente de la manera que Lago quiere que

lo hagamos: como una parodia de la metaliteratura, de un modo parecido a lo que *Don Quijote* hizo con los libros de caballerías.

En *El jardín de la señora Murakami* (2000) de Mario Bellatín, inicialmente se guía al lector a través de obvias referencias al mundo cultural japonés para que después experimente un extrañamiento del mismo. Esto se logra mediante los siguientes mecanismos:

- Prácticas intertextuales con alusiones directas o veladas a escritores y clásicos japoneses. En el caso de las obras de Tanizaki *Manji*, *Sasameyuki*, *Diario de un viejo loco* and *Naomi*, el nexo intertextual se vuelve hipertextual: sus tramas son usadas y reelaboradas a través de transformaciones que siempre resultan un desarrollo de la oposición binaria del tema Oriente-Occidente.

- La enumeración de costumbres exóticas y estrafularias inventadas por Bellatín, así como las notas a pie de página con explicaciones distorsionadas de elementos materiales y culturales japoneses, provocan en el lector la suspensión de la consolidación de los esquemas cognitivos que contextualizan la historia en el Japón real. Se induce una sensación de incertidumbre al mismo tiempo que la trama desarrolla una historia autosuficiente, envuelta en sí misma.

- La Adenda final, aún formando parte de la novela, debe considerarse como un epílogo metanarrativo e irónico que incluye claves para interpretar la composición de *El jardín*. También desarrolla subtramas, explica algunas elipsis, y divaga acerca de posibles desarrollos alternativos de la historia. Además, la Adenda confirma al lector no especialista en Japón su sospecha de artificialidad de las referencias japonesas *orientalizadas* en el libro.

La falta de referencialidad y el empeño paródico a través de las costumbres inventadas convierte la historia en una fábula universal, que puede identificarse con la Latinoamérica a la que el mismo Bellatín pertenece, y que sirve para indagar en la idea de tradición versus modernidad como fuerzas en conflicto pero con límites imprecisos y fronteras permeables.

En la cultura occidental, el uso literario y satírico de la nariz tiene su origen conocido en textos griegos y romanos. La existencia de un cuento anónimo japonés del siglo XIII con los mismos motivos prueba su universalidad. De hecho, dicho cuento más una recreación del mismo en 1916 por Akutagawa Ryûnosuke han sido utilizados por Bellatín para crear *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción* (2001). Usando elementos narrativos y personajes de *El jardín*, e incorporando la figura de Tanizaki Junichirô como epítome de la tensión, de nuevo, entre tradición y modernidad, la nariz de Shiki se convierte en metáfora de la inserción de ideas extranjeras en Japón. Siguiendo la teoría del *blending* de Fauconnier y Turner's (2002), hemos estudiado el proceso a través del cual, la deformidad –y por ende, lo diferente, lo extraño, la monstruosidad– se integra en la idea de ficción y crea un nuevo espacio mental que lleva a la metáfora LA DEFORMIDAD (LO EXTRAÑO, LA DIFERENCIA, LO INCLASIFICABLE) ES FICCIÓN. Ello invita al lector a interpretar *Nagaoka Shiki* dentro de los dominios de la ficción. De manera contraria a esta metáfora el narrador-biógrafo de este libro aporta innumerables documentos para intentar probar la existencia real del personaje. Algunos de dichos documentos son fotos antiguas en blanco y negro que no proporcionan verosimilitud al texto; al contrario, al igual que con la Adenda de *El jardín*, muestran el andamiaje narrativo y ficcional de la historia. Los esquemas cognitivos del pacto ficcional o no ficcional con el lector –al igual que con la frenética inserción de géneros en *Aurora Lee* de Lago– nunca acaban de consolidarse al final del libro.

Si en *El jardín* el narrador era supuestamente un traductor de documentos encontrados que explicaba con creativas notas a pie de página –como también era el caso de Kinbote en *Pale Fire*–, en *Nagaoka Shiki* el narrador es un biógrafo que, a partir de texto icónico y verbal (*Fotos y palabras*) promueve un debate acerca de la realidad y la ficción a través de la intermedialidad. La idea de Shiki de buscar la literariedad en obras traducidas desde un alfabeto latino a uno japonés, compuesto por ideogramas, lleva a entender la producción intertextual de Bellatín como un modo de profundizar en la literatura para crear puentes semánticos –y canales semióticos– entre culturas, *traduciendo* alfabetos intertextuales que le permiten hablar sobre sí mismo y su realidad latinoamericana. De una forma similar, Carvalho había inventado al narrador *nikkei* para generar un puente cronotópico entre el Japón tradicional y el Brasil contemporáneo. Y Lago había creado el doble Hallux/Marlowe para indagar en los límites entre ficción y realidad.

Tenemos tres estrategias diferentes pero relacionadas en cuanto al uso de la intertextualidad en una obra literaria: tres autores y sus historias ficcionales dialogando con otros textos y otras culturas para exponer ilimitados mundos posible con el fin de reflexionar acerca del futuro de la literatura en una sociedad cambiante y globalizada. Hemos comprobado, de esta manera, cómo la intertextualidad en cuanto concepto operativo de análisis crítico debería ser considerado junto con un análisis bajtiniano y temático en el contexto de las expectativas genéricas del lector. La consideración del *yo figurado* de los narradores, de la intermedialidad y del uso de metáforas cognitivas extendidas también mejoraría el análisis crítico de la narrativa. Y futuros trabajos teóricos y críticos dentro del relativamente nuevo y prometedor campo de la poética cognitiva ayudarían a la comprensión del concepto de ‘intertextualidad’ y sus procesos subyacentes.



## CONCLUSION (English)





The focus of the present dissertation explores intertextuality in three different authors and one or two of their respective novels. Each one makes a specific use of this ‘appropriation of other texts’ in its relationship to identity, culture, fictional worlds and literature.

In the case of Brazilian writer Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*’s various narrative levels and discursive points of view allow a Bakhtinian analysis of the novel. This study has focused on its polyphony and the consequent dialogism in order to analyze the intertextual relations with Tanizaki Junichirô’s work. In occasions reaching a fifth diegetic level, *nikkei* narrator’s voice dialogues with a different era’s characters –including his Japanese great-grandparents– and different ideologies. The intertextual relationship with *Manji* and *Sasameyuki* also creates a dialogue at a structural and actantial level. The plot is fundamentally related to travel, its characters are either Japanese or Brazilian *nikkei*, and there is a strong connection between certain geographic or spatial elements –such as Liberdade neighborhood in São Paulo or mount Koya in Japan– as well as historical moments. These chronotopes or time-space motives can be grouped around a first-level chronotope, here called *nikkei* chronotope, embodied in the narrator’s own ethnic hybridity. It connects Japan and Brazil in the two eras dealt with in the novel: the Second World War and the present time. It also confronts ideologies as worldviews, especially the ones related to social class, with the assumption of death and suicide as honorable, and with the idea itself of identity, understood as a national tag.

Literary *carnavalization* as an attempt to undermine the established order has been found in the narrative through the following mechanisms:

- The figure of the double.
- The reiterated motif of a forged identity or identity theft.

- The representation in the Japanese *kyôgen* theater with the use of masks.
- The parody of the Brazilian Academia.

Studying *O sol* by Bernardo Carvalho as a hypertext of Tanizaki's *Manji* and *Sasameyuki* allowed an understanding of the thematic and stylistic transformations which eventually led to an interpretation of the novel: the characters' re-motivization and re-valorization are key to make of *O sol* Tanizaki's *Manji's supplément*. It transforms Tanizaki's story of love, passion and suicide into a reflection about war, death and personal responsibility. Along the transformations and additions to the plot, Carvalho also explores the process of the writing of a novel, where stories don't belong to anybody once they have been told, as the character of the old writer (Tanizaki) explains to Setsuko/Michiyo at Tadasu-no-mori woods. The result is the confrontation of traditional Japanese ideology with a contemporary one.

The present motifs in the novels –homosexuality, forged identity, the East/West opposition, suicide– also explain the thematic transposition, generating the plot lines and directing them towards themes such as identity, deception and life after death. They show the central ideas of each novel and the ideological stance towards them: *O sol's* implicit author shows identity's inconsistency and instability, whether through the choice of a Brazilian narrator of Japanese origin who rejects his ancestry but is at the same time attracted to Japan; or through the double, as a Bakhtinian *carnavalized* fight from the different ideological voices of the same character. Deception, present in Tanizaki in the form of an alluring Mitsuko, in *O sol* becomes a theatrical game of masks.

As far as death and suicide is concerned, *Manji's* ideological discourse is transparent: an honorable way to die; an expression of love in the expectation to meet again in the

afterlife; amoral stories showing the colorful style of the people in Kansai. Tanizaki also includes one of the *leit motifs* of all his work: the *femme fatale*, this time associated with death and Buddhist reincarnation. However, in *O sol* the plot is relocated in the context of WWII and denounces the lack of respect for human life by the Japanese imperial army, everything in a nihilistic world connected with the *nikkei*'s 21<sup>st</sup> century's worldview, not to mention the discrimination suffered by the *burakumin*, a caste-based society that persists today in the form of second-class acultured immigrants.

In *Siempre supe que volvería a verte*, Aurora Lee (2013), Spanish writer Eduardo Lago makes a parodic –as well as a serious– intertextual use of Nabokov's novels *Pale Fire* (1962) and *The Original of Laura* (2006), in addition to Raymond Chandler's *The Big Sleep* (1939), among others. In the case of *Pale Fire*, its structure of superimposed genres helps us to explain the architextual symmetries with *Aurora Lee*. The process of restructuration of the reader's cognitive schemas is similar in both novels, although it is produced in opposite directions: from the literary criticism genre to the detective story genre in *Pale Fire*; from the American hard-boiled detective novel to literary criticism in *Aurora Lee*. On the other hand, *The Original of Laura* constitutes the origin of the plot in Lago's novel in addition to the object of constant metatextual comments. In both cases, characters triangulations are produced in relation to *Aurora Lee*, a novel that assumes the figure of the double as it had previously been treated by Nabokov.

The motif of the double in literature is not only an element of literary rhetoric: it also shows in a fictionalized form the peculiarity of the human brain to integrate distinct independent mechanisms, which give form to the different characters. They interact and confront each other, not only dialogically, but also materialized in the plot. Gazzaniga's

(1998) neurological theories as well as Lakoff's (1996) linguistic ones provide this literary motif –essential in *Aurora Lee*'s and *O sol*'s characters' construction– with scientific support.

The genre of cultural journalism helps to insert in *Aurora Lee* –as Carvalho did in *O sol*, too– journalistic articles by Eduardo Lago himself, their authorship being attributed to homodiegetic narrator Marlowe. This idea leads to an inevitable identification of the character narrators Marlowe and the *nikkei* with the authors' *figurative voices*, as conceptualized by Pozuelo Yvancos (2010: 30). Lago and Carvalho narrativize themselves starting from the intertextual creation of the characters. In the case of *The Original of Laura*, Nabokov's *figurative self* in character Philip Wild is a consequence of the plot, of the publishing format and of its unfinished state, all of which Marlowe analyzes.

Chandler's novel *The Big Sleep*, which belongs to the hard-boiled detective-stories genre, is used by Lago not only at the level of plot and characters, which makes it *Aurora Lee*'s hypotext, but also stylistically. Therefore, *Aurora Lee* can be categorized as a mixture of pastiche and *charge*, respectively ludic and/or satiric –as explained by Genette (1982: 89), who includes generic elements in the idea of imitation.

In *Aurora Lee*, Lago's intertextual literary and ironic travel remains open to interpretation. The metatextual overdose offered by the implicit author eventually forces the reader to re-think critically the text exactly the way that Lago wants us to: as a parody of metaliterature, the same way *Don Quijote* did with chivalry books.

In Mario Bellatin's *El jardín de la señora Murakami* (2000), the reader is initially guided through an obvious referentiality to the Japanese cultural world to later experience an estrangement towards the presented context. This is achieved through the following mechanisms:

- Intertextual practices with direct or veiled allusions to Japanese writers and classics.

In the case of Tanizaki's *Manji*, *Sasameyuki*, *Diary of a Mad Old Man* and *Naomi*, the intertextual linkage becomes hypertextual: their plots are used and are re-elaborated through transformations, always resulting in a development of the binary opposition East-West theme.

- The enumeration of outlandish and exotic customs invented by Bellatín, as well as the footnotes with distorted explanations of Japanese material or cultural features, entices the reader to suspend the consolidation of cognitive schemas that contextualized the story in the real Japan. A state of uncertainty about *El jardín*'s fictional possible world is induced at the same time that the plot develops a self-contained story, wrapped in itself.
- The final Addendum is to be considered a metanarrative and ironic epilogue which intends to provide some keys to interpret *El jardín*'s composition, forming itself part of the novel. It also develops sub-plots, covers some ellipsis, and elaborates about the different possible denouements of the story. In addition, the Addendum confirms a reader who is not a specialist in Japan a suspicion about the artificiality of the *orientalized* Japanese references in the book.

The lack of referentiality and the parodic enterprise with those invented customs turn the story into a universal fable, which is eventually identified with the Latin America to which Bellatín belongs, and which focuses on the idea of tradition vs. modernity as conflicting forces but with blurred and permeable boundaries.

In the Western culture, the nose's literary and satirical use goes back to Greek and Roman texts. The existence of an anonymous Japanese short-story from the 13<sup>th</sup> century with

the same motif proves its universality. Indeed, that short-story itself plus its intertextual recreation in 1916 by Akutagawa Ryûnosuke were used by Mario Bellatín to create *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción* (2001). Using narrative elements and characters from *El jardín* and incorporating Tanizaki Junichirô's figure as the epitome of the tension between, again, tradition and modernity, Shiki's huge and deformed nose is depicted as a metaphor for the insertion of foreign ideas in Japan. Following Fauconnier and Turner's (2002) theory of the *blending*, we have studied the process through which, deformity –and therefore, the different, the strange, monstrosity– merges into the idea of fiction and creates a new mental space leading to the metaphor DEFORMITY (STRANGENESS, DIFFERENCE, THE UNCLASSIFIABLE) IS FICTION. This invites the reader to interpret *Nagaoka Shiki* within the domains of fiction. Opposed to this metaphor, the book's narrator-biographer provides countless documents trying to prove Shiki's real existence. Some of the documents are ambiguous black-and-white photographs that don't confirm the text reliability; on the contrary, same as with *El jardín*'s Addendum, they show the story's narrative and fictional scaffolding. The cognitive schemas of the fictional or non-fictional pact with the reader –as well as in Lago and his frantic insertion of genres– are far from being consolidated at the end of the book.

If in *El jardín* the narrator was presumably a translator of found papers which he/she explained with creative footnotes –as in the case of *Pale Fire*'s Kinbote–, in *Nagaoka Shiki* the narrator is a biographer who, starting from photographs and words (*Fotos y Palabras*), confronts reality and fiction through intermediality. Shiki's idea of searching for literariness in works translated from a Latin alphabet into a Japanese one made of ideograms, leads to understand Bellatín's *Japanese* intertextual production as a way of exploring literature to build semantic bridges –and semiotic channels– among cultures, *translating* intertextual

alphabets that allow him to talk about himself and his Latin American reality. In a similar fashion, Carvalho had invented a *nikkei* narrator to produce a chronotopic bridge between traditional Japan and contemporary Brazil. And Lago had created the double Hallux/Marlowe to explore the limits between fiction and reality.

We have three different but related narrative strategies to use intertextuality in a literary work; three authors and their fictional stories dialoguing with other texts and other cultures to expose unlimited possible worlds and to reflect about the future of literature in a changing and globalized society. Therefore, intertextuality as an operative concept should be considered as intertwined with a Bakhtinian and thematic comparative study in the context of the reader's generic expectations. The consideration of the narrators' figurative selves, of intermediality, and of the use of extended cognitive metaphors would also enhance a critical analysis of novels. The intended purpose of a deeper understanding of the term 'intertextuality' and its underlying processes would benefit from further theoretical and critical work in relation with the recent and promising field of cognitive poetics.





## ANEXO 1

### CINCO HIPERTEXTOS FÍLMICOS DE *MANJI*, DE TANIZAKI JUNICHIRO



## INTRODUCCIÓN

A lo largo de esta tesis, hemos tratado *Manji* (1930), novela de Tanizaki Junichirô, como hipotexto de distintos libros de los autores Bernardo Carbalho y Mario Bellatín, estudiando el diálogo temático, estructural e ideológico que se establecía entre aquella y sus hipertextos. Pero, además del ámbito exclusivamente literario, *Manji* también ha servido de inspiración para la creación de textos fílmicos. De hecho, hasta la fecha, *Manji* es la novela de Tanizaki con mayor número de adaptaciones al cine: en concreto cinco, realizadas respectivamente en los años 1964, 1983, 1985, 1998 y 2006.

Las adaptaciones de la literatura al cine se pueden considerar como una modalidad intermedial y, si consideramos la intertextualidad en su definición amplia, como veíamos en el apartado IV.2.1., también constituirían una subcategoría de esta última. Teóricos como David Bordwell (1985) estudian la narración en el cine como un proceso cognitivo que sobrepasa las constricciones del medio fílmico al tiempo que se ajustan al mismo:

In keeping with a perceptual-cognitive approach to the spectator's work, this theory treats narration as a process which is not in its basic aims specific to any medium. As a dynamic process, narration deploys the materials and procedures of each medium for its ends (Bordwell 1985: 49).

Partiendo de las clasificaciones realizadas por los formalistas rusos, Bordwell (1985) diferencia dentro del texto fílmico:

- *fábula*, que consiste en la historia del relato, su argumento expuesto en forma cronológica y explicado en términos de causa y efecto. Además, se relaciona con los esquemas cognitivos que el espectador lleva a la situación: “it is the developing result

of picking up narrative cues, applying schemata, framing and testing hypotheses” (Bordwell 1985: 49).

- *syuzhet*: trama, estrategias o modos de presentar la fábula en la película. A través del orden, de la duración y de la frecuencia (Genette 1972), al igual que en los textos escritos, se retarda la construcción cognitiva de la fábula en el espectador.
- *estilo*: uso de mecanismos o herramientas propios del cine, como puesta en escena, filmación, edición y sonido. Interactúa con el *syuzhet* en la presentación de acontecimientos, escenas y giros en la trama.

Esta diferenciación terminológica y conceptual nos permitirá comparar de manera sistemática texto fílmico y literario de una forma similar a como hacíamos el análisis intertextual entre dos o más textos literarios.

Jose Luis Sánchez Noriega, al definir el concepto de adaptación literaria al cine de la siguiente forma, alude a transformaciones que también remiten al aparato teórico de Genette en *Palimpsestes* (1982):

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (Sánchez Noriega 2000: 47)

Este mismo crítico clasifica las adaptaciones fílmicas a partir de la dialéctica fidelidad/creatividad en:

- ilustración: fidelidad rigurosa al texto literario pero sin constituirse la obra fílmica como significativa o autónoma.
- transposición: a través de la búsqueda de medios específicamente cinematográficos, “se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus misma –o similares– cualidades estéticas, culturales o ideológicas” (Sanchez Noriega 2000: 64).
- interpretación: el texto fílmico surge como un ente autónomo a partir del relato literario, pero lo sobrepasa, mostrando el mundo propio del cineasta. Se producen nuevos puntos de vista, transformaciones en la historia o los personajes, y se considera una digresión o comentario del texto literario. En relación a los procesos intertextuales comentados anteriormente en esta tesis podría equipararse al *supplément* genettiano que advertíamos en Carvalho o Bellatín, aunque en estos últimos también se advierten características de la última categoría.
- adaptación libre: en esta última modalidad, se reescribe una historia sobre el esqueleto dramático del texto literario –que se convierte en un pretexto narrativo–, variando los valores temáticos e ideológicos de la nueva obra. Utilizada para la recreación de mitos literarios.

Dicha clasificación nos servirá para comparar las distintas adaptaciones fílmicas al texto literario *Manji*, de Tanizaki. En el caso de la primera, de Masumura Yasuzô, de 1964, realizaremos un estudio más pormenorizado de la adaptación, analizando elementos tales como la enunciación y el punto de vista, la segmentación del texto fílmico, variaciones en tiempo, espacio y personajes, el lenguaje cinematográfico de Masumura y sus procedimientos de adaptación. En el resto de las versiones cinematográficas, incluyendo una producción

italogermana ambientada en el Berlín nazi de los últimos años 30, nos limitaremos a señalar la permanencia o disolución del marco narrativo original –narración homodiegética por parte de Sonoko– y a analizar las distintas caracterizaciones del personaje de Mitsuko, la seductora y bella joven que manipula sentimientos y personas. Todo ello se relacionará con la época en la que se contextualiza cada filme, así como su género específico y el tono que decide aportar a la película cada director. Comprobaremos, de este modo, cómo aspectos histórico-culturales y de recepción, así como elementos de carácter fílmico, técnico o incluso ideológico, afectan a la configuración de dicho personaje femenino, alterando sustancialmente en algunos casos el marco narrativo y la esencia de la historia de Tanizaki.

## MANJI (1964) DE MASUMURA YASUZÔ<sup>279</sup>

Masumura Yasuzô (1924-1986) está considerado como precursor de la *Nueva Ola* del cine japonés iniciada en los años 60, que tiene como directores principales a Oshima Nagisha e Imamura Shohei. En esta tendencia artística se incluye un cambio en la temática del cine japonés: se pasa a reflexiones más profundas sobre una sociedad japonesa cambiante y sobre la sexualidad; en técnica cinematográfica, del cine norteamericano se pasa a la referencia del cine europeo de autor, sobre todo el francés. En los años 50 Masumura estudia en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma con Antonioni, Fellini y Visconti, y en 1953 regresa a Japón, donde comienza a trabajar como codirector con Mizoguchi Kenji e Ichikawa Kon. Como apunta Labarrère (2009: 485), Masumura “también se interesa por la evolución de las costumbres, sobre todo de la sexualidad, temas que a menudo aborda a través de personajes femeninos”, como en *La mujer de Seisaku*<sup>280</sup>, de 1965, o *El ángel rojo*<sup>281</sup>, de 1966.

Antes de *Manji*, estrenada en 1964, Masumura ya había realizado algunas películas desde su vuelta a Japón, pero la adaptación de la obra de Tanizaki le supone un gran prestigio artístico y cultural. Constituyó un éxito comercial pero también un desafío como director. Aparentemente, se aprecia una gran coincidencia del *syuzhet* entre texto literario y fílmico que hace pensar que se trata de una simple *ilustración* de la obra de Tanizaki. Sin embargo, el director resuelve de forma original y satisfactoria, como veremos más adelante la transposición al cine de cuestiones como: la psicologización de los personajes, el marco

---

<sup>279</sup> Somos conscientes de que la realización de una película se debe más a un autor colectivo que a una sola persona. Aún así, a efectos prácticos, consideraremos a su director como el autor de la misma.

<sup>280</sup> Título original en japonés: 清作の妻 *Seisaku no tsuma*.

<sup>281</sup> Título original en japonés: 赤い天使 *Akai tenshi*.



narrativo, el ambiente visual y sonoro, la composición de planos; aunque no con tanto éxito, como veremos, la ambigüedad que provoca en la literatura un narrador homodiegético poco fiable. Aún así, Masumura consigue imprimirle su sello personal en relación con sus influencias cinematográficas, sus intereses personales, y su estilo técnico, en la línea de la mencionada *Nueva Ola* japonesa.

#### ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

En el texto literario, el relato se presenta dentro un marco narrativo en la forma de un soliloquio. Sonoko, única superviviente del suicidio pactado y conjunto, relata *a posteriori* su visión de los acontecimientos a un interlocutor que no interviene verbalmente. Este personaje *invisible*, apelado por Sonoko simplemente como *sensei*<sup>282</sup>, hace las veces de autor implícito en la novela por cuanto que hace comentarios escritos como notas del autor a pie de página en el libro. Estos comentarios son siempre de carácter estrictamente descriptivos y contienen un tono neutro y aparentemente objetivo en sus observaciones, contrastando con la tensión emocional de las palabras de Sonoko. Como narradora, la joven viuda cuenta la historia de forma lineal sin apenas prolepsis, situándose ella misma como centro de la focalización en todo momento y creando la ilusión narrativa frente a su interlocutor de no conocer el desenlace de los acontecimientos. Además, Sonoko no es una narradora fiable por su involucramiento personal y emocional en la historia que cuenta.

En cuanto a la película, la focalización de la cámara queda fijada en un punto donde se sitúa el *sensei*, al cual solo se le ve durante unos segundos en momentos muy concretos,

---

<sup>282</sup> En japonés puede significar profesor, médico, o incluso escritor, pero incluye siempre una connotación de persona con gran sabiduría.

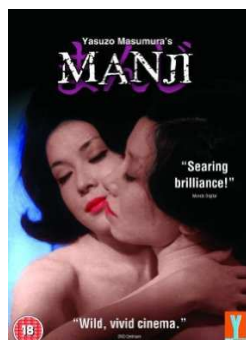
hierático y siempre sin vocalización, por lo que el espectador adopta su punto de vista. A medida que Sonoko va relatando la historia, hay saltos de escena, *flashbacks* con cambio de escenario en los que se pierde dicha focalización óptica en favor de la de cualquiera de los otros personajes, incluyendo a una Sonoko del pasado desconocedora del futuro desenlace de los acontecimientos. En ese sentido, Sonoko como narradora equivale a un guionista que crea personajes que evolucionan de manera convincente a medida que se enfrentan con los acontecimientos, una de las condiciones de una buena caracterización:

Enfin, il y a un facteur essentiel pour chaque personnage bien construit: son évolution au cours de l'histoire. Si le scénariste a bien travaillé, s'il a créé une intrigue forte, originale, pleine de rebondissements, ses personnages seront forcément transformés par l'expérience qu'ils ont vécu. La fiction imite toujours la réalité (Lenoir 2010: 2).

La alternancia del primer marco diegético de la narración de Sonoko con las imágenes de los hechos relatados por ella se sucede a través de transiciones, guiadas en la mayoría de las ocasiones a través de fundidos en negro o encadenados, y por la voz de Sonoko, que se convierte en *voz en off* durante unos segundos, una vez que desaparece su imagen. Las notas a pie de páginas del autor implícito del libro pueden considerarse traducidas al lenguaje cinematográfico como la acción de la cámara, que describe a Sonoko con imágenes mientras esta habla, así como los documentos escritos que ella le da al *sensei*, para que a través de la cámara subjetiva, *nos los lea* en calidad de sujeto enunciador.

La similitud de fábula y syuzhet entre texto fílmico y literario es muy elevada, por lo que la elección del mismo título para aquella es consecuente con ella. Equivalente en cine al concepto literario de paratexto genettiano, el cartel cinematográfico de *Manji* (1964) –tanto en Japón como en Estados Unidos– presenta a las dos protagonistas juntas, aparentemente desnudas y en actitud amorosa. En el caso del cartel americano, la imagen tiene un contenido

sexual más explícito y la película aparece clasificada para mayores de 18 años; en el caso japonés, la mirada de adoración de Sonoko (Kishida Kyôko) a Mitsuko (Wakao Ayako) prepara al espectador para uno de los motivos de la historia: el desequilibrio de poder dentro una relación amorosa. El símbolo 卍 es omitido en el cartel en inglés por las posibles confusiones semánticas que pudiera provocar al público extranjero.



El genérico del film muestra esa cruz budista escrita a mano ocupando la totalidad de la pantalla e intenta relacionar la parte más melodramática de la trama (pasiones, celos, infidelidades, suicidio) con el budismo, la religiosidad y la eternidad, conceptos contenidos en ese signo. Después de una escena que enmarca la película –relato de los acontecimientos al *sensei* por parte de Sonoko–, los títulos de crédito aparecen en la pantalla superpuestos a los planos descriptivos de una escuela de arte donde se desarrolla el comienzo de la acción.

## SEGMENTACIÓN

El texto literario de *Manji* está segmentado en 33 capítulos con una extensión de entre tres y seis páginas aunque estos no componen unidades temáticas de la trama claramente diferenciadas puesto que el mismo acontecimiento, ya sea un encuentro, un diálogo, etc., se encuentra relatado entre varios capítulos. Es una forma de conectar cada capítulo con el anterior. Ello proviene del tipo de publicación inicial por entregas del material a la revista *Kaizo*, que debía mantener expectantes a los lectores, y por ello cerraba los capítulos en momentos de clímax argumental. En cuanto al texto fílmico crea una segmentación en

escenas más acorde con el discurso narrativo. De cualquier modo, intercala continuamente el marco narrativo inicial de Sonoko relatando los acontecimientos al *sensei*, con las escenas que esta describe, ya sea porque las haya vivido ella misma homodiegeticamente, ya sea porque otro de los personajes se las hubiese contado. Como ya hemos comentado, las transiciones o bisagras entre ambos niveles diegéticos vienen dadas en la mayoría de los casos por la voz de Sonoko narradora que comienza narrando para convertirse en una voz en off con imágenes de lo que relata y que se va diluyendo hasta que los actores comienzan sus diálogos. En algunos casos, su propio estilo indirecto verbal como narradora se convierte en estilo directo, a lo que se añaden imágenes de los personajes. Es algo similar a lo que sucede en la novela, cuando al discurso narrado o al estilo libre indirecto le suceden diálogos que ‘hacen hablar’ *miméticamente* a los personajes como si estuvieran allí. En el sentido contrario –del nivel metadiegético a la primera diégesis del marco– ocurre algo parecido: con imágenes de las escenas mostradas con actores, vuelve a surgir la voz en off de Sonoko narradora a posteriori, hasta que, a través de un fundido, aparece la escena inicial de Sonoko frente al *sensei* relatando la historia. En ocasiones un dibujo –casi siempre el de la diosa Kannon–, que se identifica con el personaje de Mitsuko y al que acaban idolatrando los personajes, sirve para el cambio de escena en el que el escenario es el mismo pero varía el personaje que lo está observando, al tiempo que muestra la importancia de la imagen para construcción de la fábula en la mente del espectador.

## EL TIEMPO

Tanto la novela como la película muestran dos tiempos claramente diferenciados: el de la enunciación y el del enunciado. En el marco inicial, una Sonoko viuda –esto constituye una

especie de prolepsis de la trama que se va a relatar o quizás un ejemplo narrativo *in extremis*– relata los acontecimientos acaecidos meses atrás que han desembocado en la muerte de su marido. En todo momento, lector y espectador se encuentran yendo y viniendo entre ambos momentos: en el texto literario esto es mostrado a través de los tiempos verbales en pasado y en el estilo narrativo; en el texto fílmico se percibe con continuos saltos hacia adelante y hacia atrás (*flashforward-flashback*). El espectador, cada 5 minutos aproximadamente, apenas ha olvidado que se trata de un relato a posteriori, es recordado por la escena marco con el *sensei* de que ya todo ha terminado y que conocemos el desenlace, aunque no los detalles de la historia. A pesar de la alternancia entre ambos tiempos, el relato de Sonoko es de carácter lineal y apenas hace uso de las acronías o de las prolepsis, aunque dicho personaje conoce en todo momento los hechos que habrán de ocurrir a continuación. En cuanto a la velocidad del relato, en el filme se produce una concentración del material diegético a través de escenas iterativas que la ralentizan y que acercan el tiempo de la fábula al del syuzhet, mientras que en el libro todo parece suceder en un plazo más largo, y se hace uso de marcas temporales del estilo de “Unos días más tarde”, o “a menudo”, etc. En el texto literario el tiempo de referencia son los años veinte; en el filme, los años sesenta, por las ropas que se utilizan y de las que hablaremos en el capítulo referido a la caracterización de los personajes.

## EL ESPACIO

Tanto novela como filme transcurren en un espacio geográfico definido –la zona de Kansai, que contiene las ciudades de Kobe, Osaka y Nara–, por donde deambulan los personajes. En la novela los hitos espaciales están muy definidos –determinados barrios de Osaka, estaciones de tren, templos y montes de Nara–; sin embargo en la película, aunque se

mencionan dichos nombres, casi toda la filmación se produce en interiores, por lo que la referencia espacial parece perderse y la cuestión queda limitada a los elementos dramáticos, casi como un escenario teatral. El motivo de ello puede ser los costes de producción y/o el interés del director en enfocarse estrictamente en los actores en lugar de en los ambientes. Las habitaciones de las casas japonesas, de los hoteles, etc., suponen un contexto neutro en el que sobresalen los personajes. En una ocasión las dos mujeres pasean por un bosque de Nara, pero el verdor de la vegetación y la ausencia de sonido dan una sensación de irrealidad que acentúa la teatralidad del momento y la falta de realismo.

#### LOS PERSONAJES

Tanto novela como filme lo son de personajes, más que de ambientes o incluso de acciones. La primera vez que aparece Sonoko en kimono en la película hablando al *sensei* pero mirando a la lejanía, se nos muestra como una mujer joven idealista y poco apegada a la realidad. Su forma de hablar al *sensei* es extremadamente educada –lo que refleja respeto pero también su nivel social y de educación–, con un leve acento de Kansai, que en el libro es mucho más fuerte (en la película se suaviza por motivos comerciales). Ese aspecto del lenguaje es crucial en la distinta caracterización de personajes: el texto literario, al constituir un monólogo por parte de una mujer de Kansai, utiliza el dialecto de esa zona del oeste de Japón. El resto de los personajes en la novela, cuyos diálogos son presentados en un acto de ventriloquia literaria a través del personaje narrador de Sonoko, al ser también provenientes de Osaka o la zona de Hanshin<sup>283</sup>, hablan el dialecto de Kansai, con pequeñas diferencias

---

<sup>283</sup> Zona que incluye el territorio comprendido entre Osaka y Kobe, donde el mismo Tanizaki vivió y donde sitúa la acción de *Manji* y de alguna de sus otras novelas como *Sasameyuki* (1943-1948).

debidas al sexo masculino o femenino del hablante. Ya hemos comentado anteriormente la idea de lo que Kansai significaba para Tanizaki, y este lo expresa en sus novelas a través del lenguaje. Esta oposición entre dialectos o lenguajes escritos en la novela supone una metáfora del carácter de Kansai frente al de Kantô, y crea un juego de verosimilitud hacia el autor implícito-personaje invisible del *sensei* en relación con el espacio de ambigüedad que rodea el discurso de Sonoko como narradora. En el caso de la película, como el *sensei* no habla y permanece hieráticamente frente a la cámara las pocas veces que es enfocado, no tenemos constancia de su acento. Aún así, todos los personajes participantes, o al menos, hablantes, lo hacen con un suavizado y moderno acento de Kansai, más acorde a los tiempos de filmación de la película.

El personaje más interesante e intrigante en la novela es el de Mitsuko, la joven de la cual todos los demás protagonistas acaban enamorándose hasta la fatalidad. En el libro, como todo nos llega a través del filtro psicológico de Sonoko, el único aporte objetivo acerca de Mitsuko lo dan las notas del *sensei*, que la describe físicamente. En la película, aparece la actriz Wakao Ayako, que actúa también en adaptaciones de otras obras de Tanizaki: *Tatuaje*<sup>284</sup>, de 1966 y también de Masumura; o *Diario de un viejo loco*, de 1962 y del director Kimura Keigo. En todas estas películas, el papel que representa Wakao Ayako tiene en común el de ser una mujer joven coqueta, falsa y encantadora, tal vez la Mitsuko más seductora de todas las actrices que la han representado hasta la fecha. Como bien dice Pérez Bowie (2008: 37), “esto conlleva a menudo una identificación entre el personaje y el actor que lo dota de unos rasgos físicos, de una personalidad y, frecuentemente, de una imagen pública elaborada

---

<sup>284</sup> Título original en japonés: 刺青 *Irezumi*. Los caracteres chinos 刺青 tienen una lectura moderna que es ‘irezumi’ y otra más antigua, ‘shisei’, que es la que emplea Tanizaki en su novela de 1910. Ambas significan ‘tatuaje’.

a través de sus interpretaciones de otros personajes e, incluso, de su vida pública”, lo cual acaba constituyendo un importante factor intertextual. En la película, haciendo uso del maquillaje y del vestuario, se muestra una influencia occidental en el personaje que no está tan clara en la novela. De hecho, se la contrasta con Sonoko, ésta usando siempre kimono y con modales más japoneses, cuando la novela no muestra tal diferenciación. Tal vez el director quería hacer hincapié en esa faceta del primer Tanizaki de *Naomi*, de 1924, o incluso del de *Hay quien prefiere las ortigas*, de 1929, donde se reflexiona sobre la obsesión de los japoneses por lo occidental y su supuesto complejo de inferioridad.

Kotarô, el marido de Sonoko, es el que sufre una mayor transformación a lo largo de novela y película: antes de conocer a Mitsuko, como un equilibrado y responsable hombre de familia; después, como un obsesivo, celoso y astuto enamorado que consigue lo que quiere. El otro personaje masculino, Watanuki, novio de Mitsuko, aparece caricaturizado en el filme como un joven atractivo pero histriónico, siendo más manipulador en la novela. Por último, está Ume, la criada de Mitsuko, que en la película no deja de ser un elemento secundario, mientras que en el libro es claramente cómplice de las otras dos mujeres en sus continuos engaños, y que supuestamente, al final de la historia, genera los acontecimientos que desencadenarán el suicidio colectivo.

## LA POÉTICA DEL TEXTO

Como ya hemos comentado, hay una alternancia entre ilusión de mimesis –conseguida a través de diálogos entre personajes– y diégesis, con la narración del personaje de Sonoko. El cineasta Masumura respeta el marco narrativo inicial y continúa con dicha alternancia, aunque inevitablemente la cámara siempre *muestra* tanto como *cuenta*.



El texto literario de *Manji* (1930) se entiende como conflicto que sucede en torno a dos temas principales: uno de ellos consiste en el deseo de Mitsuko de ser adorada, idolatrada. Ella se erige en centro de la acción, en punto de encuentro del resto de los personajes. En un principio Watanuki, su novio, obsesionado con ella y motivado por unos celos patológicos, procura a toda costa casarse con ella, aún a sabiendas de que a causa de su impotencia, no podrá disfrutar sexualmente de ella ni complacerla. Después, Sonoko, en la clase de arte, en lugar de pintar a una modelo que representa a *Kannon*, dibuja la cara de Mitsuko, elevándola simbólicamente a la categoría de *lo sagrado*. Mitsuko, al sentirse deseada por parte de Sonoko, no puede resistirse al amor de esta última. Además, el hecho de que sea mujer, añade también valor a la relación para Mitsuko: “Entre el amor heterosexual y el homosexual, yo le doy más valor al segundo. ¿Que por qué? Tal vez porque es normal que un hombre vea a una mujer y la considere atractiva. Pero cuando pienso que una mujer se puede sentir atraída por mí, otra mujer, me siento tan feliz...”<sup>285</sup> (Tanizaki 1930: 734). Esas palabras son reproducidas casi literalmente en la película. Y finalmente, cuando esta seduce al marido de Sonoko, podemos decir que cierra el círculo, puesto que lo que sienten por ella los dos cónyuges queda por encima del vínculo socialmente intocable que supone el matrimonio en la sociedad japonesa.

El segundo tema como motivo recurrente de la novela es la idea de la muerte, en la mayoría de las ocasiones en forma de suicidio aunque también como asesinato, y de alguna manera también tiene que ver con lo comentado en el párrafo anterior. En el apartado III.2. ya vimos todas las modalidades posibles en las que se presenta la idea de suicidio en la novela, las cuales encuentran su referencia de forma casi literal en la película, puesto que suponen

---

<sup>285</sup> “「異性の人に崇拝しられるより同姓の人に崇拝しられる時が、じぶんが一番誇り感じる。何でや云うたら、男の人が女の次見て綺麗思うのん当り前や、おんあで女を迷わすこと出来る思うと、自分がそないまで、綺麗のんかいなあ云う気イして、嬉してたまん」”

pistas que ayudarán interpretar las motivaciones posteriores de los personajes. Tanto texto literario como fílmico hacen referencia a estos dos temas provocando en el lector/espectador una reflexión sobre la sumisión a otra persona y su divinización, así como sobre la muerte y el más allá.

#### EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO DE *MANJI* (1964)

Unos de los aspectos más característicos del trabajo del director de esta película, Masumura Yasuzô, es el de la iluminación, que capta no solo el pensamiento de Tanizaki sobre el gusto por la oscuridad de los orientales frente a los occidentales<sup>286</sup>, sino también a la pasión por el detalle, a la escasez de luz de las habitaciones de las casas japonesas, que permiten ver con más claridad la piel de la cara de las personas, como ocurre en la mayoría de las escenas interiores del filme, cuyo fondo acaba convirtiéndose en un claroscuro enfrentado a la luz de los rostros y, en ocasiones, de cuerpos desnudos que parecen brillar por sí mismos. La mayoría de las escenas de la película son interiores, en casas japonesas que apenas dejan pasar la luz. La cuestión de la iluminación se convierte de por sí en un motivo en el libro como en la película: el marido, Kotarô, hace una visita sorpresa a su mujer cuando esta se encuentra con Mitsuko; las dos mujeres deciden engañarlo y simular que Mitsuko está embarazada llevándolo a la habitación más oscura de la casa.

Otro aspecto a tener en cuenta en el filme es el sonido de la banda sonora, que utiliza instrumentos de cuerda (violines, violas, violonchelo y contrabajo) para las escenas amorosas y románticas, mientras que los momentos de tensión son resueltos con fuertes y agresivos

---

<sup>286</sup> Como ya vimos en las referencias anteriores a su libro de ensayos *陰翳礼賛 Inei Raisan* (El elogio de la sombra), de 1933. Este sería un caso de fidelidad al universo literario del autor.

acordes de piano. Todo ello afecta a la recepción de la película en el espectador, que percibe las distintas escenas de un modo más intenso gracias a este otro canal semiótico musical.

Otra de las constantes en la película es el uso de espejos, en los que se reflejan los personajes, que se observan unos a otros, a veces desnudos. De hecho, la primera aparición del personaje de Mitsuko se realiza a través de un espejo en el baño de la escuela de arte mientras ella se está maquillando (el director Masumura cambia la localización de ese primer encuentro con Sonoko, puesto que en el libro se da en sala de estudiantes). De igual manera, las relaciones amorosas que mantienen ambas son filtradas por la cámara en ocasiones a través de espejos, quedando el espectador un poco confuso acerca de si lo que ve es la realidad o una imagen reflejada. Ello puede relacionarse con la ambigüedad que se pretende generar al transmitir el relato de Sonoko a la pantalla: los espejos mostraría que lo que ella ha visto o nos cuenta puede no ser sino un reflejo –su reflejo– de la realidad. Sánchez Noriega (2000) compara el uso de espejos las otras técnicas que comentamos más adelante con los deícticos literarios que ponen de manifiesto el acto de enunciación; como también, por ejemplo, el uso de cortinas a modo de mosquiteras a través de las cuales vemos a una narcotizada Sonoko, quien en un estado de duermevela, cree ver a su marido tener relaciones con Mitsuko. Al despertar, aquella rechaza ese recuerdo pero que en realidad es consciente de que lo ha percibido en la realidad. En este caso el uso de materiales translúcidos a través de los cuales se presentan las imágenes genera una sensación en el espectador de identificación con el personaje durmiente de Sonoko.

El continuo cambio de plano y de situación de la cámara se produce junto con rupturas de la regla de los 180°, lo que también genera una sensación de irrealidad visual en el espectador. Del mismo modo, movimientos de la cámara que acompañan a los personajes

mientras se mueven por las habitaciones de la casa, hacen percibir esa entidad enunciativa que identificamos con la cámara del director y su estilo personal.

Hay muchos usos del picado y del contrapicado, en la mayoría de los casos para indicar diferencias de jerarquía, de sumisión por parte de unos personajes hacia otros, agresividad o comportamientos grotescos –de Watanuki–, etc. El uso de la profundidad de campo a través del desenfoque de las figuras mientras que solo una de ellas queda enfocada es otra de las técnicas de focalización en el filme que se usa repetidamente sobre Sonoko y que, en algunas ocasiones se utiliza para dar paso a la voz en off y al cambio en la diégesis fílmica.

#### PROCEDIMIENTOS DE ADAPTACIÓN

En el texto fílmico, respecto del literario, se producen supresiones de detalles y concentración de escenas en elementos iterativos por motivos obvios de limitación de tiempo y con el objeto de producir fluidez en la película. Algunos ejemplos de ello son la omisión de la historia relatada por Sonoko de su infidelidad anterior a conocer a Mitsuko, a la cual se hace referencia tres veces en la novela; la discusión con el director de la escuela de arte se convierte en solo un acontecimiento, cuando en el texto escrito es un proceso que conlleva tres encuentros entre ambos; supresiones o elipsis como el viaje en taxi que hacen los cuatro personajes tras haber descubierto Sonoko que Mitsuko tenía un novio; en el libro, la desnudez de Sonoko se produce en un posterior viaje a unas aguas termales en Nara, en lugar de la primera vez que Mitsuko se desnuda para posar, como aparece en la película para crear una situación con mayor impacto emocional y dramático; si en el libro Sonoko le presta a Mitsuko un libro sobre técnicas anticonceptivas –lo que generará una parte del argumento–, en la película se trata de anticonceptivos reales –más acorde con los tiempos en los que esta ha sido

filmada y el tiempo de referencia de la misma–; el personaje del detective privado del libro desaparece y el personaje de Ume, clave en la novela para entender el desenlace y que además introduce en la novela una implícita discusión ideológica sobre conciencia de clase, en el filme aparece sin trascendencia, como un simple secundario.

Aún así, el espíritu y la esencia de la novela quedan recreados perfectamente por el texto fílmico, que a su vez, se reafirma en presentar con mayor amplitud y duración escenas más dramáticas: en el suicidio final se hace uso de planos secuencia descriptivos, reflejando claramente la relación entre la adicción al personaje de Mitsuko con la cuestión religiosa del más allá. Así, se insinúa la tendencia del ser humano a adorar a una instancia superior a él mismo, ya sea de forma trascendente, ya a través de una persona que representa la divinidad.

#### INTERPRETACIÓN Y VALORACIÓN GLOBAL

Como ya hemos venido comentando hasta ahora, la dificultad de llevar a la pantalla un libro de carácter muy psicológico –a pesar de sus innumerables diálogos–, unido al fuerte carácter metadieético con ese narrador participante y poco fiable que es Sonoko era una tarea difícil, pero Masumura Yasuzô, a través del respeto al marco narrativo, a brillantes transiciones entre los tiempos de enunciación y del relato, además de su personal uso de la luz, de la situación y movimiento de la cámara, sonido, etc., no solo sale triunfante sino que aporta la cuestión estética de las sombras y la oscuridad por la que el pensamiento de Tanizaki es tan conocido internacionalmente. Por ello, nos inclinamos a pensar que esta obra puede considerar una verdadera y lograda *transposición* de la novela del escritor japonés. El único aspecto en el que el libro, indudablemente, adquiere un efecto distinto al del filme es el de la ambigüedad en el relato de Sonoko, a lo que ya hemos hecho alusión reiteradas veces. Lo que

se nos cuenta, se hace a través de la palabra de ese personaje, al igual que sucede en la película mientras ella le está hablando al *sensei*. El problema se presenta cuando sus palabras se convierten en imágenes con personajes reales, representados por actores, que gesticulan y muestran determinadas reacciones. Como expresa Peña-Ardid, el narrador fílmico, aunque delega la dimensión verbal del relato a los personajes, sigue controlando la narración audiovisual y “tal dislocación entre lo que se cuenta y lo que se ve hará posible, por ejemplo, que las imágenes «desmientan» lo que está afirmando un personaje” (2009: 148). Genette profundiza en esta cuestión al relacionarla con la metalepsis fílmica y explicar de esta manera los efectos en el espectador:

Lorsqu'un personnage (intra)diégétique propose sa version de tel ou tel fait, certains films montrent à l'écran cette version métadiégétique, sans que rien n'indique a priori le degré de véracité de cette reconstitution, que le spectateur reçoit spontanément comme véridique en vertu du bien connu pouvoir de suggestion de l'image. Il se peut d'ailleurs qu'une contradiction flagrante, et délibérément ironique, apparaisse entre le récit oral et la scène qui est censée l'illustrer (2004: 122).

Es, por ello, difícil no tomar partido por la interpretación presentada por Sonoko, que en el caso del filme de Masumura sería la del maquiavelismo seductor de Mitsuko; en el caso del libro, permanece la ambigüedad en la interpretación de los acontecimientos, como parece ser la verdadera intención de Tanizaki autor, así que el lector permanece haciéndose preguntas, incluso después de llegar al final de la novela: ¿Quién ha sido el que ha pasado a la prensa su historia, Watanuki o Ume? ¿Tal vez la propia Mitsuko, para poder llevar a cabo un suicidio ritual? ¿Por qué Sonoko no muere? ¿Habría sido todo urdido por Mitsuko para que Sonoko pudiera contar la historia, como insinúa esta última? ¿Sería todo una invención de Sonoko? Las imágenes del filme toman excesivo partido; las palabras del libro dejan escoger al lector.

## OTRAS ADAPTACIONES DE *MANJI*

*MANJI* (1983), DEL DIRECTOR YOKOHAMA HIROTO <sup>287</sup>

En este caso se trata de una *interpretación* de la novela, con desaparición del marco narrativo presente en el texto literario, pues ya no *existe* el *sensei* como personaje ni Sonoko relata la historia en otro nivel diegético. También se encuentran omitidos los



personajes de Watanuki o la criada Ume, aunque aparecen unos personajes secundarios nuevos: una amiga de los tiempos de la universidad de Sonoko y su marido. Sin embargo, se añaden algunos tópicos de valor menor referidos a España<sup>288</sup> no incluidos en la novela.

En este filme Mitsuko está caracterizada como una chica muy joven, casi una adolescente. La actriz encargada de llevarlo a cabo es Kanako Higuchi, de 25 años de edad en el momento de realizar el filme, pero de apariencia casi infantil. El contraste en edad con el personaje de Sonoko, representado por una actriz de 30 pero caracterizada con algunos años más, aporta matices a la relación entre las dos mujeres, que pasa de ser una relación entre

---

<sup>287</sup> Director y productor de cine japonés (1948), trabajó como asistente de dirección para los estudios Toei de Tokio. Su película independiente *Jun* (純) de 1979 fue llevada al festival de Cannes. Otras películas: *Freeter* (フリーター) (Trabajo a tiempo parcial) de 1987 y *眠れる美女 Nemureru Bijô* (La bella durmiente) de 1995, adaptación de la novela homónima del premio Nobel Kawabata Yasunari.

<sup>288</sup> En un momento de la película, Mitsuko utiliza literalmente la palabra “tonta” y después explica que se trata del idioma español. En otra ocasión, las dos mujeres van a cenar a un restaurante español, donde comen paella. Finalmente, en la habitación de Mitsuko, donde ella mantiene inicialmente los clandestinos encuentros sexuales con Sonoko, hay en la pared un póster de La Sagrada Familia que recibe constantes primeros planos. Todo ello, genera una sensación de cosmopolitismo en el filme, frente al localismo de la novela.

iguales –a pesar del apelativo de “hermana mayor”<sup>289</sup>– a otra que sugiere una relación entre madre e hija. A pesar de la diferencia de edad, la joven Mitsuko no es el personaje débil en la pareja: en el filme aparecen bastantes escenas sadomasoquistas, donde Mitsuko ejerce el papel de sádica mientras que Sonoko la acepta de forma pasiva, recibiendo ambas gratificación sexual a través de ello<sup>290</sup>. Además, Mitsuko también es una joven obsesionada por la muerte, especialmente cuando se produce de manera violenta. En esta versión de la historia de Tanizaki, el marido Kotarô no es abogado sino inspector de policía, y consigue seducir a la joven contándole historias de su trabajo sobre asesinatos, pues eso la excita. Mitsuko aparece caracterizada en esta película como una persona capaz de una gran ternura pero también de crueldad.

Un elemento nuevo en esta adaptación de los años 80 es la aparición en la película de representaciones y juegos teatrales de supuestos interrogatorios donde sucesivamente cada uno de los tres personajes termina confesando al resto sus engaños, sus infidelidades y sus intenciones. Esto elimina la ambigüedad de la novela original en cuanto a los motivos últimos de cada personaje y a su responsabilidad en los sucesos. El final de la película también varía respecto a la novela, pues los tres acaban quitándose la vida, Sonoko sola, alejándose voluntariamente de una Mitsuko que ha quedado embarazada de Kotarô; estos dos últimos, en un suicidio conjunto tras un pasional encuentro sexual.

---

<sup>289</sup> お姉さん, onêsan.

<sup>290</sup> En dicho sentido, el enfoque de esta película en la cuestión sadomasiquista está en línea con la opinión de Chambers sobre las fantasías amorales de Tanizaki: “the hallucinations in which Tanizaki implicates his characters and readers are neither moral ideals nor models for depraved behavior, but amoral fantasies uncensored by conventional inhibitions and social constraints” (Chambers 1994: 4)



Esta producción italogermana ambientada en el Berlín nazi de los últimos años 30, a pesar de trasladar el espacio fílmico de Japón a Europa y de convertir el contraste entre personajes en una cuestión étnico-cultural, sigue con fidelidad argumento y trama de la



novela de Tanizaki e incluso pone en boca de sus personajes frases literales del libro original, en su traducción al inglés, idioma en el que fue rodada. Los personajes de Kotarô y Sonoko, en este filme son el político alemán Heinz y su esposa Louise, cuyas vidas se ven alteradas por la aparición de Mitsuko, hija del embajador japonés en Berlín. El papel de la joven seductora japonesa es encargado a la actriz Takaki Mio, una mujer con rasgos faciales muy *japoneses*, exacerbados por el maquillaje. Es importante aquí la caracterización de Mitsuko como genuinamente oriental por cuanto que el director busca un contraste máximo entre los personajes occidentales y ella para acentuar el exotismo de lo diferente, a lo que añade un aura de maldad diabólica que poco margen deja a la ambigüedad. Esta Mitsuko, frente a la del resto de las películas, es activa ya desde el principio en su relación con Louise y exagera de forma exhibicionista su *japonesidad* para lograr seducirla: hay muchos juegos de coquetería con los kimonos, llegando incluso a vestir a la alemana con uno de ellos; elementos como la caligrafía japonesa o la ceremonia del té son también empleados para atraer a la alemana al mundo nipón; en otra ocasión se viste y se maquilla como una geisha

---

<sup>291</sup> Directora y guionista de cine italiana (1933), estudió en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, realizando inicialmente documentales para la RAI. Vencedora de un León de Oro en el Festival de Venecia en 1965 por el documental *Phillipe Pétain, proceso a Vichy*.

Otras películas: *Al di là del bene e del male*, de 1977, y *La pelle*, de 1981.

para cenar con Louise; los gestos, los silencios e incluso el inglés deficiente e infantil que habla crean una atmósfera de *lo diferente*, que acaba por engullir la voluntad del matrimonio alemán. Said (2003) explica que las naciones occidentales crearon una imagen de Oriente, a la que él llama *orientalismo*, con el fin de mantener unas estructuras de dominación sobre ellas. Pues bien, el personaje de Mitsuko, al hacer uso consciente de su condición exótica, aprovecha en su beneficio la imagen de Japón que tienen los alemanes, se apropia de ella y acaba dándole la vuelta a esa relación de dominación, situándose ella por encima, controlando la vida de Louise y Heinz a su antojo. El racismo mezclado con notas de machismo que se observa en el inicial comentario de Heinz a su mujer cuando este es consciente de la relación que mantiene con Mitsuko: “What do you see in that pale skinny Japanese girl?”, se convierte en una sumisión total a la japonesa, lo que le hace desatender sus obligaciones laborales, propiciando el desplome de su carrera política. Esa desatención a sus responsabilidades para con el nuevo régimen nazi tiene también relación con algunas críticas explícitas que tanto él como su mujer hacen a las purgas morales de los nazis contra los homosexuales y los intelectuales, y que identifican con los convencionalismos de la sociedad japonesa que no permite la unión de personas de distintas clases sociales.

Al igual que en la novela, el escándalo que provoca el triángulo amoroso, filtrado a los periódicos por el anterior amante de Mitsuko –en esta ocasión un joven de origen italiano llamado Joseph Benno–, lleva a la representación de un suicidio en grupo de los tres, del que Louise sale ilesa. Desde el principio de la película, Louise le está narrando la historia a un prestigioso profesor universitario cuyos libros sobre sexualidad provocarán su arresto por parte de los nazis. En este caso, el marco narrativo, a pesar de referir al de la novela, nos

distancia del profesor que desde el principio está escuchando a Louise ya viuda<sup>292</sup> y lo convierte en un personaje más, puesto que le *suceden* cosas –al final de la película unos soldados nazis se lo llevan en un coche negro–, no logrando ese efecto de contraste entre narrador y autor implícito que la adaptación del año 64 sí muestra de forma más convincente.

MANJI (1998), DEL DIRECTOR HATTORI MITSUNORI<sup>293</sup>

Esta versión de *Manji* de finales de los noventa se encuentra ambientada en un Japón con profundas influencias de Occidente en la estética de la gente joven, por lo que el contraste entre



una Mitsuko completamente occidentalizada –representada por la actriz Tomoko Mayumi, de 27 años de edad– rebelde, vulgar y de carácter fuerte, contrasta con la apariencia frágil y más tradicional japonesa de la *onêsan* Sonoko. Los personajes masculinos, el marido Kotarô y el novio Watanuki, aparecen caracterizados como seres brutales e insensibles, presos de sus propios deseos sexuales; en un acto de justicia poética por parte del director, terminan siendo los perdedores de la historia. Del mismo modo que desaparece el marco narrativo en este filme en contraposición a la novela, el desenlace final también varía: las dos mujeres se suicidan juntas en un acto de amor, dejando a los dos hombres solos y amargados en su nueva vida miserable. Por todo ello, podemos considerarla como una *interpretación* feminista del *Manji* (1930) de Tanizaki. Como expresa la socióloga feminista Ueno Chizuko respecto a la

---

<sup>292</sup> La causa de ese distanciamiento y de la no identificación con la focalización del profesor en el marco narrativo es la cantidad de planos que incluyen a ambos personajes juntos en la imagen.

<sup>293</sup> Director de cine y televisión japonés especializado en películas de serie B de acción y terror.

novela: “Creo que la razón por la que la casada Sonoko sobrevive [tras el suicidio colectivo pactado] es simplemente porque el amor heterosexual vence al amor homosexual”<sup>294</sup> (Ueno et al. 1997: 198). Al contrario, esta versión fílmica de la novela provoca que Kotarô –un hombre– sea el superviviente y el vencedor de la historia sea el amor homosexual –de las dos mujeres.

Un elemento de la estética visual en la parte final del filme, el suicidio conjunto, es la aparición del símbolo 卍 como elemento ritual de la muerte. La música y el movimiento de la cámara, unido a planos rodados en ángulos poco convencionales remiten a ambientes de películas de terror asociadas a sectas satánicas. La película se estrenó en 1998, apenas 3 años después del ataque terrorista con gas sarín en el metro de Tokio en marzo de 1995 por parte de la secta religiosa Aum Shinrikyo y es probable que con dicha estética se haga referencia velada a los miedos y preocupaciones en ese sentido de la sociedad japonesa del momento.

*MANJI* (2006), DEL DIRECTOR IGUCHI NOBORU <sup>295</sup>

La más reciente de las versiones cinematográficas de *Manji* se enmarca dentro del género erótico japonés conocido como *pinku eiga*. Es por tanto un filme erótico que utiliza el argumento de la novela de Tanizaki pero que da prioridad a las



escenas de carácter sexual, rozando lo pornográfico. Aún así, se produce un calco técnico de

---

<sup>294</sup> “入籍している園子のほうが生き延びた理由として、もしかしたら同性の愛より異性の愛が勝ってしまっ”.

<sup>295</sup> Actor, director y guionista japonés (1969) de películas de serie B, eróticas y pornográficas.

ciertos planos fílmicos de la versión del año 64, como los del primer encuentro sexual entre Mitsuko y Sonoko, el intercambio de cartas escritas de la una a la otra, y otros tantos. La calidad de la cinta es, sin embargo, muy inferior a la del director Masumura. A ello también ayudan los excesos interpretativos de todos sus actores, convirtiéndose finalmente en una parodia de *idols kawaii*<sup>296</sup>, *yakuzas*<sup>297</sup> y *chinpiras*<sup>298</sup>, con escenas de violencia injustificada, todo ello unido a sexo, fetichismo y *voyeurismo*. La actriz que hace el papel de Mitsuko tiene por nombre artístico Fujiko<sup>299</sup>, una *idol* ella misma, y en su interpretación, exagera voces infantiles e inocentes hasta tal punto que convierte a su personaje en el menos verosímil de la película. En sus escenas con Sonoko, Mitsuko es la que toma la iniciativa sexual. Aunque el director reproduce el marco narrativo de la novela, lo hace también de forma exagerada y eliminando la referencia objetiva del *sensei* al hacerlo demasiado partícipe de los eventos<sup>300</sup>; la mayoría de las historias de la novela quedan reducidas a una expresión mínima y sin apenas diálogos para dejar tiempo a lo realmente importante en el filme: escenas con fuerte contenido erótico. Por ello, los personajes y sus motivaciones no quedan realmente claros, aunque no por una intención voluntaria, como en el caso de las técnicas narrativas de Tanizaki, sino por insuficiencias del guión, de la interpretación de los actores y por las limitaciones del género al que pertenece.

---

<sup>296</sup> Modelos de revista o cantantes jóvenes que actúan artificialmente de manera inocente e infantil.

<sup>297</sup> Gánsters japoneses.

<sup>298</sup> Jóvenes delincuentes, gamberros.

<sup>299</sup> Matsuo Reiko (nombre artístico, Fujiko), actriz nacida en 1980 con actuaciones en producciones de serie B para cine y televisión.

<sup>300</sup> Sonoko sufre un ataque de ansiedad frente al *sensei* y este le coloca una bolsa de plástico en la cabeza para que la falta de oxígeno la haga volver a la normalidad. Es obvia en esta escena la alusión al ahogamiento como estímulo sexual, otra vuelta de tuerca de la novela de Tanizaki.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

A partir de la novela *Manji* de Tanizaki Junichirô y sus cinco adaptaciones al cine hasta la fecha, hemos comprobado cómo puede variar la historia original en función de aspectos tales como el género –erótico en la adaptación de 2006–, la ideología –de tipo feminista en la versión de 1998–, la percepción del exotismo –versión italogermana de 1985–, el énfasis en el sadomasoquismo y la violencia –adaptación de 1983– o el contraste con Occidente dentro del mismo Japón –película de Masumura Yasuzô de 1964–. En todos los casos el personaje de Mitsuko y su caracterización es clave para expresar las intenciones de cada director y su particular interpretación de la ambigua novela de Tanizaki: desde la diabólica, exótica y muy japonesa Mitsuko interpretada por Takaki Mio en 1985 hasta las más occidentalizadas de 1964 y 1998, pasando por unas más infantiles pero también sádicas Mitsukos como son las de 1983 y 2006.

El marco narrativo es otro de los elementos a tener en cuenta en las adaptaciones, especialmente cuando desaparece completamente o incluso cuando se modifica, alterando también la función que cumple en la novela de compensar la visión subjetiva de los hechos del personaje de Sonoko con el juicio más objetivo del *sensei* en calidad de autor implícito que escribe las notas a pie de página. La primera adaptación al cine de la novela, en 1964, es la que mantiene dicho marco narrativo de un modo más riguroso y satisfactorio.

Relacionado con los dos aspectos anteriores está también el desenlace final, que en la versión fílmica *feminista* cambia por completo, muriendo por amor y venciendo, por tanto, las dos mujeres; en la adaptación de 1983, son los tres personajes principales los que mueren tras quedar Mitsuko embarazada de Kotarô; en la versión ambientada en el Berlín nazi, Sonoko sobrevive pero el profesor (*sensei*) es arrestado por los militares; y en las dos películas

restantes, el final se corresponde con el de la novela de Tanizaki. Todo ello hace que cada una de las cinco películas constituya una historia distinta, independiente de la novela de Tanizaki y del resto de las adaptaciones fílmicas, con sus propios matices y convirtiéndose en vehículo del mensaje que cada director nos quiere transmitir.

## ANEXO 2

### CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL JAPONÉS





Los portugueses fueron los primeros occidentales en establecer contacto con Japón: ya en 1543 comerciaban desde el puerto de Nagasaki. Francisco Javier, fundador de los jesuitas, comenzaría en 1549 una labor de evangelización del cristianismo entre las clases altas samuráis, comenzando desde el sur del país, en la isla de Kyushu. A partir del año 1600 los comerciantes españoles también comienzan a tomar posiciones en el comercio con Japón, al tiempo que llegan sacerdotes de las órdenes dominicana y franciscana, quienes se ocupan de evangelizar a las clases bajas. En 1609, harían su aparición los comerciantes holandeses, mientras que los ingleses y sus misioneros protestantes no se establecerían hasta 1630. La aparición de este heterogéneo grupo de extranjeros, hasta entonces desconocidos en Japón, no estuvo exenta de problemas. Las acusaciones que religiosos de una y otra confesión se lanzaban entre sí alertaron a un *bakufu*<sup>301</sup> que veía la entrada de las ideas religiosas como la avanzadilla de una posterior invasión física, como ya había sucedido en la colonización de Filipinas<sup>302</sup>. Desde 1585 comenzaron a proclamarse edictos de exclusión con el objeto de controlar el proselitismo religioso cristiano, que llegó a alcanzar entre 200.000 y 300.000 japoneses cristianizados. En 1639 se proclamó la expulsión de todos los extranjeros (misioneros o comerciantes) de Japón, así como la prohibición absoluta de realizar ritos cristianos, bajo pena de muerte. Tan solo se permitió a los holandeses dejar una misión en Dejima, una isla artificial en el puerto de Nagasaki donde estos intercambiarían saberes tecnológicos y culturales con expertos japoneses y chinos. Así pasaron casi dos siglos de aislamiento con el exterior, tiempo durante el cual los extranjeros occidentales fueron considerados como demonios, imagen que creció en el imaginario japonés del pueblo llano.

---

<sup>301</sup> 幕府, sistema de gobierno feudal dominado por el *shogun* o fuerza máxima militar.

<sup>302</sup> En 1565, López de Legazpi funda el primer asentamiento en la isla de Cebu y en 1571 Filipinas se convierte en la principal posesión de las Indias Orientales Españolas.

Sin embargo, dicho aislamiento fue relativo, ya que el *shogunato*, a través de Dejima, conocía los principales acontecimientos históricos que iban aconteciendo en Asia en relación con los europeos y norteamericanos. Entre 1839 y 1842 se había producido la Guerra del Opio entre Inglaterra y China, enfrentamiento bélico en el que se habían utilizado barcos a vapor y tras el cual Inglaterra había asegurado una posición comercial ventajosa en el área, sometiendo al país asiático. Por ello, cuando se supo de la llegada a las costas de Shimoda de un militar norteamericano, el comodoro Perry, con dos barcos de guerra a vapor y dos veleros, el *bakufu* no supo cómo reaccionar. Un año más tarde, en 1854 y tras explícitas amenazas de invasión, los japoneses accedieron a la firma del Tratado de Kanagawa, que permitía la apertura de dos puertos para los estadounidenses y la aceptación de un cónsul que representase los intereses del país occidental en Japón, lo que supuso el final del *sakoku*<sup>303</sup> o reclusión del país. En esos primeros años, resurgieron todas las leyendas acerca de los demonios pelirrojos con enormes narices que aparecían en los grabados de época, y que eran identificados con los propios personajes malignos del folclore de tradición sintoísta<sup>304</sup>.

En 1858 se firmó un tratado comercial al que se unieron países europeos y a través del cual se abrían cinco puertos en Japón para el comercio. Esos primeros años de encuentro y convivencia entre japoneses y occidentales tras varios siglos de aislamiento, también conllevaron problemas, debido, sobre todo, a las diferencias culturales. Además, la clase samurái consideraba una humillación el haber permitido a los extranjeros instalarse y hacer negocios en Japón, y culpaban al poder central de debilidad frente a unos extranjeros que

---

<sup>303</sup> En japonés, 鎖国, literalmente país con cadenas.

<sup>304</sup> El sintoísmo es una de las religiones nativas de Japón, en la que la divinidad o lo sagrado se manifiesta en múltiples formas.

estaban acabando con las tradiciones y el sistema de valores del *bushido*<sup>305</sup>, hasta entonces reinante en la sociedad. Todo ello provocó el debilitamiento político del shogunato, y llevó al poder político en 1868 al entonces joven emperador Mutsuhito con la ayuda de los clanes Chosu y Satsuma. Se instauró entonces la era *Meiji*<sup>306</sup> y de esa manera fue llamado el nuevo emperador.

Los intercambios que desde un principio se produjeron con los occidentales incluyeron las últimas tecnologías que provenían de Europa y Estados Unidos, tales como locomotoras, aparatos eléctricos, el telégrafo, el daguerrotipo, armas de fuego, más artículos de moda y de lujo. Ello hizo que el inicial rechazo del pueblo japonés a los invasores se convirtiera en fascinación y muchos japoneses comenzaron a cambiar sus hábitos de vida tradicionales de forma voluntaria. Con Mutsuhito en el poder, se produjeron importantes reformas en los ámbitos educativo, fiscal, militar y político, surgiendo una mayor homogeneidad social<sup>307</sup>, centralizándose el control hasta entonces ejercido por los señores feudales o *daimyos* fieles al shogun, y fomentando un fuerte nacionalismo que sería canalizado hacia la figura del emperador. Las victorias en las guerras contra China (1894-1895) y, sobre todo, contra Rusia (1904-1905), una potencia europea, situaron a Japón en una posición de fuerza frente a Occidente, al tiempo que la población recuperaba su moral en el marco del fomentado resurgir nacionalista.

---

<sup>305</sup> 武士道, literalmente el camino del guerrero, una filosofía de vida a partir de los principios del confucianismo y del budismo zen que promueve la lealtad, el honor –incluida la muerte por *seppuku* (suicidio a espada) en caso de incumplimiento– y la sabiduría.

<sup>306</sup> Entre 1868, con la caída del bakufu, y 1912, a la muerte del emperador Meiji Mutsuhito.

<sup>307</sup> En la era Meiji se abandonó la excesiva estratificación de la sociedad, que comenzó a separarse simplemente en: 華族 *kazoku*, los cortesanos; 士族 *shizoku*, los samuráis más importantes; 被民 *himin*, el pueblo llano.

La era Taisho<sup>308</sup>, correspondiente al emperador Yoshihito, supuso una importante modernización de Japón, que se convirtió en una sociedad industrial y urbanizada, con fuerte influencia de la prensa, y la existencia de partidos políticos y sindicatos, aunque siempre dentro del sistema teocrático en cuyo centro se encontraba el emperador. También se consiguió el sufragio universal masculino en 1925. Sin embargo, se fue dando una creciente injerencia de la burocracia militar en los asuntos políticos.

El comienzo de la era Showa<sup>309</sup>, con el emperador Hirohito, conllevó la progresiva militarización de Japón en línea con sus políticas colonialistas panasiáticas. Así, tras el abandono de la Sociedad de Naciones en 1933, Japón proclamaría la Declaración de Amáu, donde se erigía como protector y guardián de Asia, una especie de Doctrina Monroe<sup>310</sup> con espíritu imperialista. El distanciamiento con las potencias occidentales tuvo que ver con una expansión territorial que obedecía principalmente a motivos económicos: al ser Japón un país sin recursos energéticos, dependía del exterior para su desarrollo industrial. Por ello, para asegurarse el suministro de recursos, entre otros motivos, invadió Corea en 1910, Manchuria en 1931, China en 1937, la Indochina francesa en 1940, y a raíz del bloqueo por parte de Estados Unidos, Inglaterra y Holanda, entró en la Segunda Guerra Mundial atacando Pearl Harbor. A partir de la firma de rendición de Japón a los estadounidenses el 2 de septiembre de 1945 y tras las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki apenas un mes antes, el comandante Douglas MacArthur se encargó de desmontar el militarismo que había imperado en la sociedad japonesa, llevando el país a la liberalización y descentralización política. También se legalizaron de nuevo los sindicatos y los partidos de izquierdas, así como se

---

<sup>308</sup> Entre 1912 y 1926.

<sup>309</sup> Entre 1926 y 1989.

<sup>310</sup> En 1823 el presidente Monroe reivindicó para Estados Unidos el papel de protector de las ex-colonias europeas en América.

promulgó la Constitución de la Paz (1947), a imagen de las de Occidente, con un nuevo papel democrático para el emperador y con una renuncia explícita a la guerra por parte del país. Aún así, en 1954 se crearían las Fuerzas de Autodefensa, en el marco de los tratados de defensa mutua firmados con Estados Unidos, país que en 1952 ya había finalizado su ocupación de Japón. En 1960 hubo importantes protestas ciudadanas por la renovación de dichos pactos militares de defensa y no sería hasta 1972 cuando Estados Unidos devolvería finalmente a Japón las islas de Okinawa, aunque dejando algunas bases militares en ellas. En 1964 la celebración de los Juegos Olímpicos en Tokio representó simbólicamente la reapertura definitiva de Japón a Occidente y el comienzo del resurgir económico del país que se conocería como el ‘milagro económico japonés’.

En el ámbito cultural, y específicamente en el literario, los cambios e influencias a partir de la apertura a Occidente en la segunda mitad del siglo XIX fueron más despacio que los cambios tecnológicos y políticos. Según Donald Keene (1957), el ensayo *La esencia de la novela*<sup>311</sup>, de 1885, de Tsuouchi Shôyô (1859-1935), conocedor de la literatura inglesa, marcó el camino para que otros escritores japoneses comenzaran una renovación de su literatura nacional. A partir de ahí, Futabatei Shimei (1864-1909) escribió la que se considera la primera obra con claras influencias occidentales en su estructura y estilo, *Nubes flotantes*<sup>312</sup> (1889), escrita en lenguaje coloquial y con un antihéroe como protagonista, al estilo de Turgenev.

Dos escritores japoneses pertenecientes a la llamada generación de 1868 tuvieron un importante contacto con las sociedades occidentales y así lo muestran en sus obras: Mori Ôgai

---

<sup>311</sup> Título original en japonés : 小説神髓 *Shōsetsu Shinzui*. En esta obra, Tsuouchi rechaza la novela didáctica tradicional japonesa de Bakin (1767-1848) en favor de la novela artística.

<sup>312</sup> Título original en japonés : 浮雲 *Ukigumo*.

y Natsume Sôseki. Ambos se formaron en la tradición de los clásicos chinos y al mismo tiempo recibieron una educación en inglés de estilo occidental. Comenzaron a escribir tras la Constitución Imperial de 1889, que marca el fin de las reformas políticas comenzadas tras la restauración del poder del emperador, y reflejaron en su literatura las contradicciones internas de ese choque cultural, sirviendo de modelo a autores posteriores. Kato muestra lo paradigmático de sus obras en relación con la sociedad de la era Meiji que les tocó vivir:

Ôgai and Sôseki were constantly concerned with the question of the relationship between this ‘westernization’ and the Japanese cultural tradition...This meant that their interior questioning was identical with the problem that faced Meiji [1868-1912] society as a whole” (1997: 245).

Mori Ôgai (1862-1922), médico militar del ejército japonés, residió en Alemania durante cuatro años, donde estudió y tradujo poesía, incluidos a los románticos alemanes. En 1890 escribiría *La bailarina*<sup>313</sup>, un *ich roman* donde, por medio de la ficción autobiográfica, relata la relación entre un japonés residente en la Alemania de Bismark y una chica alemana. Estando en Alemania, mantuvo una discusión académica en los periódicos con el geólogo Edmund Naumann sobre el supuesto subdesarrollo de Japón, lo cual hizo que Mori volviera a enfocarse en la tradición japonesa y reivindicara la idiosincrasia de su sociedad, del urbanismo tradicional, de sus estructuras políticas, etc. Aún así, aceptaba abiertamente la tecnología y la medicina occidentales, renegando de la medicina tradicional china y japonesa. Su estilo literario es una mezcla de retórica de origen chino y europeo. En 1914, con la intención de mostrar la superioridad moral del pueblo japonés frente a occidente, Mori escribió “El incidente de Sakai”<sup>314</sup>, un relato basado en un hecho histórico de 1868 en el que

---

<sup>313</sup> Título original en japonés : 舞姫 *Maihime*.

<sup>314</sup> Título original en japonés : 境事件 *Sakai Jiken*.

siete samuráis cometieron *seppuku* para asumir la responsabilidad por la muerte de marineros franceses. Como comenta Kato (1997: 265), “in this work there is indeed an attempt to reappreciate Japanese culture through a confrontation with that of the West”.

El otro escritor de la mencionada generación de 1868 es Natsume Sôseki (1867-1916), quien también vivió en Europa, en este caso en Inglaterra, donde pasó cuatro años estudiando la literatura del siglo XVIII. La influencia de la sátira de Swift se ve manifiesta en obras como *Yo soy un gato*<sup>315</sup>, de 1905, y *Botchan*<sup>316</sup>, de 1906, donde utiliza puntos de vista novedosos para criticar la sociedad japonesa en la que vive o para mostrar las diferencias entre el estilo de vida moderno y occidental de Tokio frente al tradicional japonés de provincias. Dentro de la variedad temática y de estilo que abarca su obra, este escritor se caracteriza por la novela psicológica y por el motivo del triángulo amoroso como problema moral, que en su novela *Kokoro*<sup>317</sup> relaciona con el suicidio<sup>318</sup>.

Como explica Kato, Natsume Sôseki también reflexiona en sus estudios críticos sobre la apertura de Japón al exterior:

In *Gendai Nihon no kaika* (*The Opening of Modern Japan*, 1911), Sôseki notes that the social changes in modern Japan were all stimulated from outside rather than from within and merely ‘skimmed over the surface’. However, these changes, even if superficial, were inevitable and ineluctable (Kato 1997: 259).

---

<sup>315</sup> Título original en japonés : 吾輩は猫である *Wagahai wa neko dearu*.

<sup>316</sup> Título original en japonés : 坊ちゃん *Botchan*.

<sup>317</sup> Título original en japonés : こころ *Kokoro*, literalmente ‘Corazón’.

<sup>318</sup> En dicha novela, el suicidio del protagonista se empareja con el del general Nogi, acontecido históricamente a la muerte del emperador Meiji en 1912, la cual marca el final de una era. Natsume Sôseki contrapone tradiciones japonesas con la modernidad de una sociedad que tiende hacia el individualismo en su intento de copia de Occidente.



Natsume Sôseki mantuvo relación de amistad y contactos literarios con su compañero de universidad y poeta Masaoka Shiki<sup>319</sup>, a quien se le atribuye la modernización del *haiku*<sup>320</sup> japonés, además del estudio de la colección de poesía *Man'yôshû*, ejemplo de *waka*<sup>321</sup>.

El naturalismo japonés de comienzos del siglo XX poco tiene que ver con las teorías de Zola sobre la novela y sí podría identificarse con una forma espontánea de escribir que huía de la idealización literaria y se centraba en la descripción de la vida humana y los sentimientos a través de un estilo coloquial y directo. No se ocupa de los problemas de la sociedad en general sino del individuo y su vida cotidiana. Sus máximos exponentes fueron los escritores: Shimazaki Tôson (1872-1943), quien escribió *El mandamiento roto*<sup>322</sup> (1906), sobre la situación de los *burakumin*<sup>323</sup> en la sociedad; y Masamune Hakuchô (1879-1962), quien en sus ensayos críticos profundiza en la incompatibilidad entre el cristianismo y la cultura japonesa.

Dentro de la generación de 1885 se encuentran escritores nacidos en plena era Meiji y con el proceso de modernización-occidentalización en marcha: Arishima Takeo (1878-1923) fue un novelista fuertemente influido por el socialismo. En 1919 escribió *Una cierta mujer*<sup>324</sup>, novela que trata el lugar subalterno de la mujer en la sociedad japonesa y que ha sido comparada con *Madame Bovary* de Flaubert. Arishima se suicidó conjuntamente con una

---

<sup>319</sup> Nótese el parecido del nombre con el de Nagaoka Shiki, personaje de ficción que ya tratamos en el apartado V.2.

<sup>320</sup> Poema corto japonés con tres versos de 5, 7 y 5 sílabas japonesas (moras) respectivamente. El nombre de 'haiku' le fue dado por Masaoka Shiki, quien lo modernizó. Anteriormente era llamado *hokku* y *haikai*.

<sup>321</sup> Tipo de poema clásico japonés entre cuyas variaciones la más común y popular es el tanka, con versos de 5-7-5 sílabas.

<sup>322</sup> Título original en japonés: 破戒 *Hakai*, literalmente 'Transgresión'.

<sup>323</sup> Bernardo Carvalho también trata dicho problema en *O sol* a través del personaje llamado Seiji.

<sup>324</sup> Título original en japonés: 或る女 *Aru onna*.

mujer casada con quien mantenía una relación amorosa. El motivo del suicidio en la literatura japonesa, como hemos visto antes en la obra de Sôseki, proviene de una realidad muy presente en la sociedad y de su implícita aceptación por la misma, como comenta Kato:

Arishima's love-suicide was received favorably in Tôkyô. Suicide carried out to assert some kind of value, whether political, emotional or merely the acknowledgement of some trifling responsibility, is often looked on positively in Japan without reference to the values involved (1997: 280).

Nagai Kafû (1879-1959) representa la tradición de los *literati* de la época Edo, quienes se inspiraban en la vida de los *barrios de placer* del Mundo Flotante. A pesar de haber vivido cuatro años en Estados Unidos y Francia, y de haber escrito inicialmente *Relatos de América*<sup>325</sup> (1908) y *Relatos de Francia*<sup>326</sup> (1909), la mayoría de su obra se caracteriza por estar ambientada en los barrios de placer del distrito de Yoshiwara en Tokyo y donde los protagonistas son prostitutas y sus clientes. En *El río Sumida*<sup>327</sup> (1911) muestra una visión nostálgica del Tokio de la época Edo, a punto de desaparecer. A pesar de ello, en su obra se aprecian sutiles influencias de la literatura europea del siglo XIX que indican un cambio de tendencia en la forma en que se asume lo occidental en la literatura:

Nagai was influenced by French examples, but in subtle ways that might easily escape notice. Japanese literature was passing from a period when European works were slavishly imitated to one when an awareness and receptivity to them was not permitted to blot out the native heritage (Keene 1957: 25).

---

<sup>325</sup> Título original en japonés: アメリカ物語, *Amerika Monogatari*.

<sup>326</sup> Título original en japonés: フランス物語, *Furansu Monogatari*.

<sup>327</sup> Título original en japonés: すみだ川, *Sumidagawa*.

Otro de los escritores de la generación del 85 es Tanizaki Junichirô (1886-1965), de quien ya hemos hablado en anteriores capítulos. Tanizaki tiene dos novelas que tratan especialmente las relaciones entre Japón y Occidente, aunque dicho motivo se manifestará de una u otra manera a lo largo de toda su obra. Una de ellas, *Naomi*, del año 1924, relata la obsesión de su protagonista, Jôji, por mantener en Yokohama una vida lo más parecido al estilo occidental, incluyendo sus relaciones personales, hasta el punto de intentar convertir a una joven japonesa en una dama al estilo occidental. La diferencia entre el ideal que trata de crear y la realidad que surge de su *experimento pigmalionesco*<sup>328</sup> le lleva a modificar sus intenciones, aunque ya es demasiado tarde, puesto que se ha enamorado de Naomi. En *Hay quien prefiere las ortigas*<sup>329</sup>, del año 1929, el protagonista Kaname se encuentra enamorado de dos mujeres al mismo tiempo, las cuales representan posiciones distintas: Louise, una prostituta euroasiática de comportamiento espontáneo y directo, supone la modernidad de Occidente, mientras que Ohisa, la amante de su suegro, representa la tradición de un Japón a punto de desaparecer, de mujeres sumisas, delicadeza y teatro de marionetas *bunraku*. Sin embargo, nada es lo que parece ser, puesto que Louise no es estrictamente europea ni Ohisa se comporta de manera tradicional de manera voluntaria; aún así, Kaname parece inclinarse hacia la tradición e intenta seducir a Ohisa. *Las hermanas Makioka*<sup>330</sup>, escrita entre 1943 y 1948, es considerada la gran obra maestra de Tanizaki. Muestra la vida de una familia

---

<sup>328</sup> Para un mayor análisis del contenido metafórico del libro en relación con el tema Japón-Occidente, ver Arrieta Domínguez (2013).

<sup>329</sup> Título original en japonés: 蓼食う蟲, *Tade Kuu Mushi*, literalmente ‘A algunos les gusta comer bichos’. En español, publicado por Seix Barral (1963) y traducido del inglés como *Hay quien prefiere las ortigas*. A nosotros nos parece más adecuado el título de *Cada cual tiene su gusto*, que coincide con la traducción de la frase hecha japonesa realizada por Yamazaki (1985).

<sup>330</sup> Título original en japonés: 細雪 *Sasameyuki*, literalmente ‘ligeros copos de nieve’. Disponible en español en la editorial Siruela y traducido al español desde el inglés.

acomodada que vive entre Osaka y Kobe en los años previos a la Segunda Guerra Mundial, y su afán por casar a la tercera hermana, Yukiko, como forma de mantener la tradición y el buen nombre de la familia. La cuarta hermana, Taeko, es la *rebelde* que sigue un estilo de vida más occidental y reclama para sí la libertad de poder elegir lo que hacer con su vida, comenzando por abrir una tienda de ropa moderna. Tanizaki intenta reflejar con nostalgia un mundo que ya había dejado de existir. Para Kato (1997), Tanizaki sigue la tradición de la exaltación del amor y la muerte de los escritores de *jôruri*<sup>331</sup>, entre los cuales se encuentra Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), con sus obras sobre suicidios en pareja por amor<sup>332</sup>, y Tsuruya Nanboku (1755-1829), que añade a las historias impulsos sexuales de crueldad y sumisión:

These sensibilities formed the world of Tanizaki Junichirô's fiction. Jôruri and kabuki achieved exaltation and beautification of their subjects through the use of the shamisen; Tanizaki did so using a visual effect which he called 'shadows', using language developed in earlier Japanese literature –the nô of the Muromachi period, *The Tale of the House of Taira* of the Kamakura period, and Heian waka. Essentially Tanizaki was concerned not with Kafû's 'head office' but with aesthetic legacies of Japanese culture. Kafû translated nineteenth- and twentieth-century French lyrics; Tanizaki made a modern rendering of *The Tale of Genji* (Kato 1997: 291).

Ligeramente posterior a los tres anteriores escritores, Akutagawa Ryunosuke (1892-1927) se caracteriza por su antimilitarismo y antinacionalismo, como se observa en *Kappa*<sup>333</sup> (1926), figura que toma del folclore japonés y que modifica para que constituya una sátira política y de la sociedad. También retoma otros relatos tradicionales japoneses, como el

---

<sup>331</sup> Narración musical asociada posteriormente al teatro de marionetas bunraku.

<sup>332</sup> Este motivo literario ya lo tratamos en el capítulo III a partir de la novela *Manji* del mismo Tanizaki, que se constituía en hipotexto principal de *O sol* de Bernardo Carvalho.

<sup>333</sup> Título original en japonés: 河童 *Kappa*, literalmente 'Demonio del agua'.

anónimo del siglo XIII “La nariz”, y los actualiza narratológica y estilísticamente, al tiempo que da una mayor profundidad y complejidad psicológica a sus personajes. En un primer momento, realizó traducciones de poetas y novelistas europeos. En 1915 escribe el relato *Rashomon*<sup>334</sup>, como una reflexión moral sobre la supervivencia. Al igual que Arishima Takeo, Akutagawa se suicidaría joven, a los 35 años de edad, debido a una enfermedad mental.

Kawabata Yasunari (1899-1972) fue el primer escritor japonés en ganar el premio Nobel de literatura en 1968. Su literatura alterna el estilo de los escritos de la época Edo con las modernas técnicas de corriente de conciencia del modernismo anglosajón, pero siempre con un tono lírico de erotismo poético. En 1926 escribe el relato “*La bailarina de Izu*”<sup>335</sup>, sobre el enamoramiento de un joven de una bailarina adolescente en la península de Izu, en la provincia de Shizuoka. *El maestro de Go*, de 1951, es una novela corta en la que introduce extractos de sus crónicas sobre el hecho real de una famosa partida de Go<sup>336</sup>. Otra de sus obras más conocidas es la novela corta *La casa de las bellas durmientes*<sup>337</sup>, donde mujeres jóvenes son narcotizadas para dormir con hombres ancianos. En la que se considera su obra maestra, *País de nieve*<sup>338</sup>, se vuelve a identificar a las mujeres con cerámica valiosa, uno de los motivos recurrentes de la narrativa de Kawabata.

Dazai Osamu (1909-1948) es el autor que mejor refleja el Japón de la inmediata posguerra y las consecuencias de la derrota en la Segunda Mundial a nivel individual y psicológico, especialmente en su novela *El ocaso*<sup>339</sup> (1947), basada en *El jardín de los cerezos*

---

<sup>334</sup> Título original en japonés: 羅生門 *Rashômon*, literalmente ‘Puerta del Dragón’.

<sup>335</sup> Título original en japonés: 伊豆の踊子 *Izu no odoriko*.

<sup>336</sup> Juego de mesa y estrategia originario de china parecido a ‘las damas’ pero con muchas más variaciones.

<sup>337</sup> Título original en japonés: 眠れる美女 *Nemureru Bijô*.

<sup>338</sup> Título original en japonés: 雪国 *Yukiguni*.

<sup>339</sup> Título original en japonés: 斜陽 *Shayô*, literalmente ‘La puesta de sol’.

de Antón Chejov. Estudiante de literatura francesa, tuvo una vida agitada: fue repudiado por su familia debido a su huída con una geisha y llegó a intentar suicidarse hasta en cuatro ocasiones, tema acerca del cual escribió su primera novela en 1933, *Gyofukuki*<sup>340</sup>. Su literatura tiene marcado carácter autobiográfico y hace uso continuo de narradores homodieéticos. Escribió numerosas adaptaciones de las obras de Ihara Saikaku<sup>341</sup> (1642-1693).

El escritor japonés Mishima Yukio (1925-1970) protagonizó uno de los suicidios más impactantes de la historia japonesa. El 25 de noviembre de 1970 tomó el cuartel de las Fuerzas de Autodefensa Japonesas en Tokio con la intención de que se produjera un golpe de estado que restaurase la aceptación del poder divino del emperador en la política japonesa. Tras su fracaso, allí mismo cometió *seppuku*, ayudado por sus compañeros Morita y Koga. En los últimos años de su vida, aparte de la influencia del nacionalismo nipón en su ideología, se dedicó a desarrollar físicamente su cuerpo y a las artes marciales. Conocedor de los clásicos japoneses y de la literatura europea, leía en inglés, francés y alemán. Escribió obras de teatro *kabuki*. En *Confesiones de una máscara*<sup>342</sup> (1949), de carácter autobiográfico, trata el tema de la homosexualidad y el rechazo de la sociedad.

---

<sup>340</sup> Título original en japonés: 魚服記 *Gyofukuki*, literalmente “El símbolo del pescado”.

<sup>341</sup> “Ihara Saikaku representa el comienzo de una nueva época en Japón, a partir del control militar y político de Tokugawa desde 1600, que supone casi tres siglos de paz y una mayor prosperidad para los comerciantes o *chōnin*, clase social a la que pertenecía el escritor. Con *Amores de un vividor* [好色一代男 *Kōshoku Ichidai Otoko*], publicada en 1682, se inaugura el realismo costumbrista en la literatura japonesa. En él, Ihara relata las experiencias sexuales y vitales a lo largo de la vida de un comerciante japonés” (Arrieta Domínguez 2008: 261).

<sup>342</sup> Título original en japonés: 仮面の告白 *Kamen no Kokuhaku*.

La carrera literaria de Murakami Haruki (1949) comenzó a tener repercusión en Occidente a partir de sus obras *La caza del carnero salvaje*<sup>343</sup> (1982), y *Tokio Blues*<sup>344</sup> (1987). Desde entonces se ha convertido un fenómeno mediático y en el escritor japonés vivo actualmente más conocido en el mundo. En sus historias, ambientadas en Japón, introduce elementos de la cultura pop estadounidense, tales como el jazz o el cine, entre otros<sup>345</sup>.

---

<sup>343</sup> Título original en japonés: 羊をめぐる冒険 *Hitsuji o meguru bōken*. Fue traducida al inglés por primera vez en 1989.

<sup>344</sup> Título original en japonés: ノルウェイの森 *Noruei no Mori*. En inglés traducido como *Norwegian Woods*.

<sup>345</sup> Para un estudio exhaustivo de los mundos ficcionales de Murakami Haruki, ver Sotelo Navalpotro (2012).

VII.

## BIBLIOGRAFÍA





- AKUTAGAWA, Ryunosuke (1916). *Hana 鼻 (La nariz)*. Tokyo: Shinshichô. Disponible en: [http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/42\\_15228.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/42_15228.html) (acceso el 22/4/2015).
- ALBALADEJO, Tomás (2009). “E pluribus unus: discursos en la novela y discurso en la novela”. *Ínsula*, n.754, pp. 9-13.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ÁLVAREZ, Luis David (2013). *La representación de la masculinidad en la novela española contemporánea: Landero, Millás y Lago* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/20667/> (acceso en 22/4/2015).
- ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*. New York: Routledge, 2011.
- AMENDOLA, Giandomenico (1997). *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones, 2000.
- ANGENOT, Marc (1983). “L’«intertextualité»: enquête sur l’émergence et la diffusion d’un champ notionnel”. *Revue des Sciences Humaines*, vol. 60, n. 189, pp. 121-135.
- ARRIETA DOMÍNGUEZ, Daniel (2008). “Donjuanes españoles y japoneses: una aproximación psicosocial”. *Research Journal*. Kyoto University of Foreign Studies, vol. 71, pp. 259-275.
- (2009). “El *Spanglish* en la obra de Junot Díaz: Instrucciones de uso”. *Hispánica*, vol. 53, pp. 105-126.
- (2012). “El mito de Pigmalión à la japonaise: un estudio de *Chijin no Ai* de Tanizaki Junichirô a través de la intertextualidad y la psicología cognitiva”. *1616 Anuario de Literatura Comparada*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BAJTÍN, Mijail M. (1968). *Rabelais and his world*. Cambridge: M.I.T. Press.

- (1975). *Teoría y estética de la novela*. Altea: Taurus, 1989.
- (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BARTLETT, Frederic C. (1932). *Remembering : a study in experimental and social psychology*. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1995.
- BARTHES, Roland (1970). *L'empire des signes*. Paris: Éditions du Séuil, 2007.
- (1974). “Théorie du texte”. En *Encyclopaedia Universalis*. Disponible en:  
[http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes\\_THEORIE\\_DU\\_TEXTE.pdf](http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf) (acceso el 22/4/2015).
- BELLATÍN, Mario (1999). “Formotón asai”. *Fractal*, vol. 4, n. 14, pp. 67-82. Disponible en:  
<http://www.mxfractal.org/F14bella.html> (acceso el 22/4/2015).
- (2000). *El jardín de la señora Murakami*. En *OBRA REUNIDA*, 2013, pp. 133-186.
- (2001). *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*. En *OBRA REUNIDA*, 2013, pp. 197-244.
- (2005a). *Underwood protátil: modelo 1915*. En *OBRA REUNIDA*, 2013, pp. 483-506.
- (2005b). *Bola negra*. En *OBRA REUNIDA*, 2013, pp. 187-196.
- (2009). *Biografía ilustrada de Mishima*. En *OBRA REUNIDA*, 2013, pp. 511-584.
- (2011a). *El pasante de notario Murasaki Shikibu*. En *OBRA REUNIDA 2*, 2014.
- (2011b). *Disecado*. En *OBRA REUNIDA 2*, 2014.
- (2012). *El libro uruguayo de los muertos*. En *OBRA REUNIDA 2*, 2014.
- (2013). *OBRA REUNIDA*. Madrid: Alfaguara.
- (2014a). *Escribir sin escribir. Lo raro es ser un escritor raro*. En *OBRA REUNIDA 2*, 2014.
- (2014b). *OBRA REUNIDA 2*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales (libro electrónico versión kindle).

- BILBAO, Horacio (2012). “Bernardo Carvalho: ‘Cualquier cosa que se publique en Internet va a tener un público que le crea’”. *Ñ Revista de Cultura*, 21 de diciembre de 2012. Disponible en:  
[http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Bernardo-Carvalho-entrevista-Teatro-Nueve-Noches-escritorer-brasileros\\_0\\_832716932.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Bernardo-Carvalho-entrevista-Teatro-Nueve-Noches-escritorer-brasileros_0_832716932.html) (acceso el 22/4/2015).
- BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influences: a Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- BÖLL, Heinrich (1984). “Causa de la muerte: nariz de apagavelas”. En *EL LEGADO. LA HERIDA*. (Trad. Ana M<sup>a</sup> de la Fuente). Barcelona: Seix Barral.
- BOOKER, M. Keith (1996). *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism*. New York: Longman.
- BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- BORGES, Jorge Luis (1941). “Las ruinas circulares”. En *FICCIONES*. Madrid: Alianza, 2006, pp. 56-65.
- (1944). “La forma de la espada”. En *FICCIONES*. Madrid: Alianza, 2006, pp. 137-145.
- BROWN, Keith (ed.) (2006). *Encyclopedia of Language & Linguistics, Second Edition* (vol. 8). Oxford: Elsevier.
- BUGALLAL, Isabel (2013). “Eduardo Lago: «La gente tiene el gusto envenenado y lee basura»”. *Faro de Vigo* (entrevista a Lago), 27 de diciembre de 2013. Disponible en:<http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2013/12/27/gente-gusto-envenenado-lee-basura/938370.html> (acceso el 22/04/2015).

- CACHO CASAL, Rodrigo (2003). *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago: Universidad Santiago de Compostela.
- CAMPS, Martín (2012). “Travel and Japanese Migration to Brazil in O sol se põe em São Paulo”. En López-Calvo, I. (ed.), pp. 214-226.
- CARVALHO, Bernardo (1999). *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2002). *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2004). *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2005a). *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha.
- (2005b). “Quatro movimentos Progressivos do Calor”. En Villarino Pardo, C.; Ruffato, L. (comps.), 2011.
- (2007). *O sol se põe em São Paulo*, Lisboa: Cotovia.
- (2009). *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CHAMBERS, Anthony H. (1994). *The Secret Windows. Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*. Cambridge (Massachusetts): The Council on East Asian Studies, Harvard University.
- CHANDLER, Raymond (1939). *The Big Sleep*. London: Penguin, 2011.
- CHIBA, Nobuo (1989) *Eiga to Tanizaki 映画と谷崎 (Tanizaki y el cine)*. Tokio: Seiabô.
- CIPRESTE, Karla Fernandes (2014). “Fotografia deslocada e experiência estética em Mario Bellatín”. *Aletria*, vol. 24, n. 2, pp. 189-202.
- COLONNA, Vincent (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Paris: École de Hautes Études en Sciences Sociales.
- COTE BOTERO, Andrea (2014). *Mario Bellatín: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto* (tesis doctoral). University of Pennsylvania. Disponible en:

- <http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2517&context=edissertations>  
(acceso el 22/4/2015).
- CULPEPER, Jonathan (2001). *Language and Characterisation. People in Plays & Other Texts*. Harlow, England: Longman, Pearson Education.
- (2002). “A cognitive stylistics approach to characterization”. En Semino, E.; Culpeper, J. (eds.), pp. 251-278.
- DAEMMRICH, Horst S.; DAEMMRICH, Ingrid (1987). *Themes and Motifs in Western Literature: A Handbook*. Tübingen: Francke.
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (2013). “Eduardo Lago: «Don Quijote fue escrita contra los bestsellers. Los de hoy son peores»”. *El Cultural*. 21 de octubre de 2013. Disponible en: <http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Eduardo-Lago/5467> (acceso el 10/04/2015)
- DOLEŽEL, Lubomir (1985), “Le triangle du double. Un champ thématique”. *Poétique*. n.64, pp. 463-472.
- (1990). *Historia breve de la Poética*. Madrid: Síntesis.
- (1997), “Mímesis y mundos posibles”. En Garrido Domínguez, A. (comp.), pp. 69-94.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2007). *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. Paris: Editions Galilée.
- ECO, Umberto (1962). *Obra abierta*. (Trad. Roser Verdagué). Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- (1987). *Lector in fabula*. (Trad. Ricardo Pochtar). Barcelona: Lumen.
- (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. (Trad. Juan Gabriel López Guix). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- ELLESTRÖM, Lars (ed.) (2010). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave MacMillan.
- (2010). “Introduction”. En Ellestrom, L. (ed.), pp. 1-48.
- EMMOT, Catherine (2002). “‘Split selves’ in fiction and in medical ‘life stories’”. En Semino, E.; Culpeper, J. (eds.), pp. 153-182.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). “Polysystem theory”. *Polysystem Studies (Poetics Today)*, vol. 11, n. 1), pp. 9-72.
- EYSENK, Michael W. and KEANE, Mark. T. (1990). *Cognitive Psychology. A Student’s Handbook*, Hove and London: Lawrence Erlbaum Associates.
- FAUCONNIER, Gilles; SWEETSER, Eve (eds.) (1996). *Spaces Worlds and Grammar*. Chicago: The University of Chicago.
- FAUCONNIER, Gilles ; TURNER, Mark (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- FISH, Stanley E. (1972). *Self-Consuming Artifacts*. Berkeley: University of California Press.
- FLUDERNIK, Monika (ed.) (2011). *Beyond Cognitive Metaphor Theory*. New York and London: Routledge.
- FRENZEL, Elizabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- FRIGUETTO, Gisele Novaes (2015). “A representação ficcional em dois romances de Bernardo Carvalho”. *Magma*, vol. 43, pp. 43-54.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- (comp.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- (2011). *Narración y ficción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.) (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, S.A.
- GAZZANIGA, Michael S. (1998). *The Mind's Past*. Berkeley: University of California Press.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil.
- (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- (2004). *Métalepse*. Paris: Seuil.
- GIBBS, Raymond W. (ed.) (2008). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIBBONS, Allison (2010). "The Narrative Worlds and Multimodal Figures of House of Leaves: "—find your own words; I have no more". En Grishakova, M.; Ryan, M.L. (eds.), pp. 285-310.
- GNISCI, Armando (ed.) (2002). *Introducción a la literatura comparada*. (Trad. Luigi Giuliani) Barcelona: Crítica.
- GOGOL, Nicolás (1972). "La nariz". En *El capote y otros relatos*. (Trad. Félix Díez Mateo). Madrid: Espasa Calpe, pp. 39-63.
- GRISHAKOVA, Marina; RYAN, Marie-Laura (eds.) (2010). *Intermediality and Storytelling*. Berlin: De Gruyter.
- GUGLIELMI, Marina (2002). "La traducción literaria". En Gnisci, A. (ed.), pp. 291-345.
- GUILLÉN, Claudio (1979), "De influencias y convenciones". *Revista 1616*, vol. 2, pp. 87-97.
- HALL, Stuart (1992). "The question of cultural identity". En Hall, S.; McGrew, A. G.; Held, D. (eds.), pp. 273-325.



- HALL, Stuart; MCGREW, Anthony G.; HELD, David (eds.) (1992). *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press/Open University.
- HATOUM, Milton (2000). *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HEADLEY, Lee A. (ed.) (1983). *Suicide in Asia and the near east*. Berkeley: University of California Press.
- HERMAN, David (1997). "Scripts, Sequences and Stories. Elements of a Postclassical Narratology". *PMLA Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 112, n. 5, pp. 1046-1059.
- (ed.) (2003). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI.
- (2003) "Stories as Tool for Thinking". En David Herman (ed.) (2003), pp. 163-192.
- HERMAN, David; MANFRED, Jahn; RYAN, Marie-Laure (eds.) (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London; New York: Routledge.
- HENNARD, Martine (1994). "Playing a Game of Worlds in Nabokov's *Pale Fire*". *Modern Fiction Studies*, vol. 40, n. 2, pp. 299-317.
- HIND, Emily (2004). "Entrevista con Mario Bellatín". *Confluencia*, pp. 197-204.
- ISER, Wolfgang (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- ITO, Ken K. (1991). *Visions of Desire. Tanizaki's Fictional Worlds*. Stanford: Stanford University Press.
- JACOBI, Tamar (2011). "Metaphors in Context. The Communicative Structure of Figurative Language". En Fludernik, M. (ed.), 113-134.
- JAUSS, Hans R. (1967). *La historia de la literatura como provocación*. (Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu). Barcelona: Península D.L, 2000.

- JIMÉNEZ, Maximiliano (2014). “Pale Fire: novela mimética. Camuflaje material y competencia genérica”. *Impossibilia*, n. 7, pp. 52-69.
- KAMIMURA, Shinjô (1964). “The Asakusa Kannon Temple”. *Contemporary Religions in Japan*, vol. 5, n. 2, pp. 155-173.
- KATO, Shuichi (1997). *A History of Japanese Literature from the Manyôshû to Modern Times*. Richomond, Surrey: Japan Library.
- KEENE, Donald (1957). *Modern Japanese Literature from 1868 to the Present Day*. Tokyo: Tuttle Publishing.
- KIRSCHNER, Luz A. (ed.) (2012). *Expanding Latinidad: an Inter-American Perspective*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo (1996). *Reading images: the grammar of visual design*. London and New York: Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Séméiotikè: recherches pour une sémalyse*. Paris: Editions du Seuil.
- KUZMANOVICH, Zoran (2011). “To think away thought. Nabokov’s death kit”. *Nabokov’s Studies*, vol. 12, pp. 188-199.
- LABARRÈRE, André Z. (2009). *Atlas del cine*. Madrid: Akal, 2009.
- LAGO, Eduardo (2006). *Llámame Brooklyn*. Barcelona: Destino (libro electrónico, versión kindle).
- (2008). *Ladrón de mapas*. Barcelona: Destino.
- (2011). “Algo se ha atrofiado en nosotros. Entrevista: Tom Waits”. *El País*, 18 de diciembre de 2011. Disponible en:  
[http://elpais.com/diario/2011/12/18/eps/1324193218\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/12/18/eps/1324193218_850215.html)  
 (acceso el 22/04/2015).

- (2013). *Siempre supe que volvería a verte, Aurora Lee*. Barcelona: Malpaso.
- LAKOFF, George (1996). “Sorry, I’m not Myself Today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self”. En Fauconnier, G. y Sweetser, E. (eds.), pp. 91-123.
- (2008). “The Neural Theory of Metaphor”. En Gibbs, R.W. (ed.), pp. 17-38.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LEHNEN, Leila (2012). “Global Sunset: Urban Itineraries and Globalized Identities in O sol se põe em São Paulo”. En Kirschner, L. A. (ed.), pp. 95-108.
- LENOIR, Nathalie (2010). “La caractérisation”. *Scénario-Buzz. L’écriture entres les lignes*. Disponible en: <http://www.scenario-buzz.com/2010/01/05/la-caracterisation/> (acceso el 22/4/2015).
- LEVING, Yuri (2011). “Interpreting Voids: Vladimir Nabokov’s Last Incomplete Novel, *The Original of Laura*”. *The Russian Review*, vol. 70, n. 2, pp. 198-214.
- LÓPEZ BADANO, Cecilia (2014). “Construcciones estéticas intertextuales: ecos modernos de Cortázar en tres ‘generaciones literarias’ latinoamericanas (Bolaño, Bellatín, Busqued)”. *Chasqui*, vol. 43, n. 2, pp. 133-149.
- LÓPEZ-CALVO, Ignacio. (ed.) (2012). *Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and ‘the Orient’*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing
- (2013). “The Death of the Author through False Translation in Mario Bellatin's Orientalised Japan”. *Bulletin of Latin American Research*, vol. 32, n. 3, pp. 339-353.
- MANFRED, Jahn (1997). “Frames, preferences, and the Reading of Third-person Narratives: Towards a Cognitive Narratology”. *Poetics Today*, vol. 18, n. 4, pp. 441-468.

- MARGOLIN, Uri (1983). "Characterisation in narrative: Some theoretical prolegomena". *Neophilologus*, vol. 67, pp. 1-14.
- (2003). "Cognitive Science, the Thinking Mind and Literary Narrative". En Herman D. (ed.), pp. 271-294.
- MARTÍN CERESO, Ivan (2006). *Poética del relato policíaco*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTINE, Hennard (1994). "Playing a Game of Worlds in Nabokov's *Pale Fire*". *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 40, n. 2, pp. 299-317.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MCHALE, Brian (1996). *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- MISHIMA, Yukio (1949) *Kamen no kokuhaku 仮面の告白* (*Confesiones de una máscara*). Tokyo: Shinchôsha, 1987.
- MORAIS, Fernando (2001). *Corações sujos. A história da Shindo Renmei*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MÜLLER, Wolfgang G. (1991). "Interfiguralität. A Study of the Interdependence of Literary Figures". En Plett, H.F. (ed.), pp. 101-121.
- NABOKOV, Vladimir (1962). *Pale Fire*. London: Penguin, 2011.
- (2009). *The original of Laura*. London: Penguin, 2012.
- NAUPERT, Cristina (2001). *La tematología comparatista entre teoría y práctica: La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- NAVARRO SÁNCHEZ, Álvaro M. (2010). "Mario Bellatín creador de teratologías". *Cuadernos Canela*, vol. 23, pp. 89-109.

- OAKLEY, Helen (2003). "Disturbing Design: Nabokov's Manipulation of the Detective Fiction Genre in *Pale Fire* and *Despair*". *Journal of Popular Culture*, vol. 36, n. 3, pp. 480-496.
- PARSONS, Terence (1980). *Nonexistent objects*. New Heaven and London: Yale University Press.
- PEIXOTO-MEHERTENS, Cristina (2010). *Urban Space and National Identity in Early Twentieth Century São Paulo, Brazil. Crafting Modernity*. New York: Palgrave Macmillan.
- PENNACCHIA PUNZI, Maddalena (ed.) (2007). *Literary Intermediality. The Transit of Literature Through the Media Circuit*. Berna: Peter Lang.
- PEÑA-ARDID, Carmen (2009). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 2009.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008). *Leer el cine*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PERRY, Menakhem (1979). "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meaning". *Poetics Today*, vol. 1, n. 2, pp. 35-64.
- PETHO, Ágnes (2010). "Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema". En Lars Ellestrom (ed.), pp. 211-222.
- PETTERSSON, Bo (2011). "Literary Criticism Writes Back to Metaphor Theory: Exploring the Relationship between Extended Metaphor and Narrative in Literature". En Fludernik, M. (ed.), pp. 94-112.
- PFISTER, Manfred (1991), "How postmodern is Intertextuality". En Plett, H.F. (ed.), pp. 207-224.
- PINTO, Manuel da C. (2004). *Literatura Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha.
- PLAZA, Caridad (2007). "Diálogo de la lengua". *Quórum*, vol. 19, pp. 110-123.

- PLETT, Heinrich F., (ed.) (1991). *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter.
- (1991). “Intertextualities”. En Plett, H. F. (ed.), pp. 3-29.
- POIZNER, Annete (2011). “Symbolism in Handwriting”. *Semiotica* vol. 185, n.1, pp. 113-122.
- POZUELO YVANCOS, José M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- RAJEWSKI, Irina O. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intérmédialités*, n. 6, pp. 43-64.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23ª edición. Disponible en: <http://www.rae.es/> (acceso el 22/4/2015).
- RESENDE, Beatriz (2008). *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- RESENDE, Janaina da Silva (2006). “O crime organizado e seus recentes ataques no estado de São Paulo”. *ETIC – Encontro de Iniciação Científica*, vol. 2, n. 2, pp. 1-11. Disponible en: <http://intertemas.unitoledo.br/revista/index.php/ETIC/article/viewFile/1276/1217> (acceso el 22/4/2015).
- RICHARDSON, Alan (1999). “Cognitive Science and the Future of Literary Studies”. *Philosophy and Literature*, vol. 23, n. 1, pp. 157-173.
- RIFFATERRE, Michael (1983a). *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil.
- (1983b). “Production du roman : L’intertexte du Lys dans la vallée”. *Texte*, vol. 2, pp. 23-33.
- RICOEUR, Paul (1994). *Rule of Metaphor: multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. London: Routledge.

- RISSARDO, Agnes D. (2013). “Contra o clichê: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa”. *Actas del XIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Disponible en: <http://anais.abralic.org.br/resumo.php?idtrabalho=190> (acceso el 22/4/2015).
- ROSS FERRER, Violeta (2013). “La transformación del presente en la narrativa española contemporánea. Una propuesta: la generación Nocilla”. *Kamchatka*, n. 1, pp. 63-86.
- SAID, Edward (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books, 1978.
- SAMOYAULT, Tiphaine (2004). *L'intertextualité*. París: Nathan/SEJER.
- SÁNCHEZ, Marco (2011). “Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade”. En *Deutsche Welle Cultura*, 30 de junio de 2011. Disponible en: <http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025> (acceso el 22/4/2015).
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2011). “El género negro: entre la convención y la transformación”. *La Página*, n. 89-90, pp. 7-24.
- SANTIAGO, Silviano (2004). *O falso mentiroso. Memórias*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SCHØLLHAMMER, Karl. E. (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- SEGAL, Eyal (2010) “Closure in Detective Fiction”. *Poetics Today*, vol. 31, n.2, pp. 153-215.
- SEIGNEURET, Jean-Charles (1988). *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. New York: Greenwood Press.
- SEMINO, Elena (2002). “A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction”. En Semino, E. y Culpeper, J. (eds.), pp. 95-122.
- SEMINO, Elena; CULPEPER, Jonathan (eds.) (2002). *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- SEMINO, Elena; STEEN, Gerard (2008). "Metaphor in Literature". En Gibbs, R.W. (ed.), pp. 232-246.
- SHIKIBU, Murasaki (c. 1000). *La Historia de Genji*. (Trad. Jordi Fibla). Girona: Atalanta, 2010.
- (c. 1000). *La Novela de Genji*. (Trad. Xavier Roca-Ferrer). Madrid: Destino, 2009.
- SINDING, Michael (2005). "Genera Mixta: Conceptual Blendig and Mixed Genres in Ulysses". *New Literary History*, vol. 36, n. 4, pp 589-619.
- SISLEY, Joy (2007). "Writing, the Body, and Cinema: Peter Greenaway's The Pillow Book". En Pennacchia Punzi, M. (ed.), pp. 28-42.
- SOLOGUREN, Javier (2000). "La nariz". En *LA LUNA EN EL AGUA. TEATRO Y CUENTOS JAPONESES*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, pp. 197-201.
- SOTELO NAVALPOTRO, Justo (2012). *La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://eprints.ucm.es/14752/1/T33582.pdf> (acceso el 22/4/2015).
- SOUSA, Sandra (2010). "Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens: A questão identitária do nome próprio e a experiência nipo-brasileira em *O sol se põe em São Paulo* de Bernardo Carvalho". *Revista Iberoamericana*, vol. 76, n. 230, pp. 187-199.
- STOCKWELL, Peter (2002). *Cognitive Poetics*. London and New York: Routledge.
- (2006). "Schema Theory: Stylistic Applications". En Brown, K. (ed.), pp. 8-13.
- TANIZAKI, Junichirô (1924). *Chijin no ai 痴人の愛* (*Un amor loco - Naomi*). En *SHINCHÔ NIHON BUNGA KU* 6,1970, pp. 513-680.
- (1929). *Tade kuu mushi 蓼食う虫* (*Cada uno tiene su gusto - Hay quien prefiere las ortigas*). Tokio: Shinchôsha, 1951.



- (1930). *Manji 卍 (La cruz budista - Arenas movedizas)*. En *SHINCHÔ NIHON BUNGA KU* 6, 1970, pp. 681-790.
- (1933). *Inei Raisan 陰翳礼讃 (Elogio de la sombra)*. Tokio: Chuo Koronsha, 1995.
- (1948). *Sasameyuki 細雪 (Ligeros copos de nieve - Las hermanas Makioka)*. En *SHINCHÔ NIHON BUNGA KU* 6, 1970, pp. 5-512.
- (1961). *Fûten Rôjin Nikki 瘋癲老人日記 (Diario de un viejo loco)*. En *SHINCHÔ NIHON BUNGA KU* 6, 1970, pp. 865-958.
- (1970). *SHINCHÔ NIHON BUNGA KU* 6. Tokio: Shinchôsha.
- (2001), “L’œuvre en Débat. Conversations avec Tanizaki” (trad. Yôko Kôri). En *Europe, Revue Littéraire Mensuelle*. N° 871-872, pp. 22-36.
- TATAI, Kichinosuke (1983). “Japan”. En Headley, L.A. (ed.), pp. 12-58.
- TODOROV, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. (Trad. de Silvia Delpy). México: Ediciones Coyoacán, 2009.
- (1988). “El origen de los géneros”. En Garrido Gallardo, M.A. (ed.), pp. 31-48.
- TORRES, Paloma (2013). “Eduardo Lago: «Escribir es bajar al infierno con un guía»”. *ABC.es*, 14 de noviembre de 2013. Disponible en:  
<http://www.abc.es/cultura/cultural/20131112/abci-cultural-m113-libros-entrevista-201311121100.html> (acceso el 22/04/2015).
- TROCCI, Anna (2002). “Temas y mitos literarios”. En Gnisci, A (ed.), pp. 129-169.
- TSURUMI, Rebecca Riger (2012). *The Closed Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*. West Lafayette, IN: Purdue, UP.
- TURNER, Mark (1996). *The Literary Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- (2003). “Double-Scope Stories”. En David Herman (ed.) (2003), pp. 117-142.

UENO, Chizuko; TOMIOKA, Taeko; OGURA, Chikako (1997), *Otoko Ryû*

*Bungakuron* 男流文学論. (Crítica literaria de literatura masculina). Tokio:

Chikuma Shobô.

UC3M (2013). “Eduardo Lago” (vídeoentrevista). Cátedras de Excelencia Universidad Carlos

III - Banco Santander, 5 de junio de 2013. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=RIFnzNi1nIc> (acceso el 22/4/2015).

VILLAR DÉGANO, Juan F. (2012), “Sobre las influencias en literatura comparada”,

*Revista Cálamo FASPE*, n. 60, pp. 53-62.

VILLARINO PARDO, Carmen; RUFFATO, Luiz, comp. (2011). *O conto brasileiro*

*Contemporâneo*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.

VIÑAS PIQUER, David (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

WOLF, Werner (2005). ‘Intermediality’. En David Herman, Jahn Manfred and Marie-Laure

Ryan (eds.), pp. 252-256.

YAMAZAKI, Shinzo. *Seiyaku Nihon Kotowaza Shû* 西訳日本ことわざ集 (*Refranero*

*japonés*). Kyoto: Yamaguchi Shoten, 1985.

ZAVALA, Iris M. (1996). *Escuchar a Bajtín*. Barcelona: Montesinos.

ZIOLKOWSKI, Theodore (1983). *Varieties of literary thematic*. Princeton: Princeton

University Press.

## FILMOGRAFÍA

*Manji* (1964). Director: MASUMURA, Yasuzô. Productora: Daiei Studios.

*Manji* (1983). Director: YOKOYAMA, Hiroto. Productora: Toei.

*Manji* (1998). Director: HATTORI, Mitsunori. Productora: Gaga Productions.

*Manji* (2006). Director: IGUCHI, Noboru. Productora: Artport.

*The Berlin Affair* (1985). Director: CAVANI, Liliana. Productora: Cannon Productions.